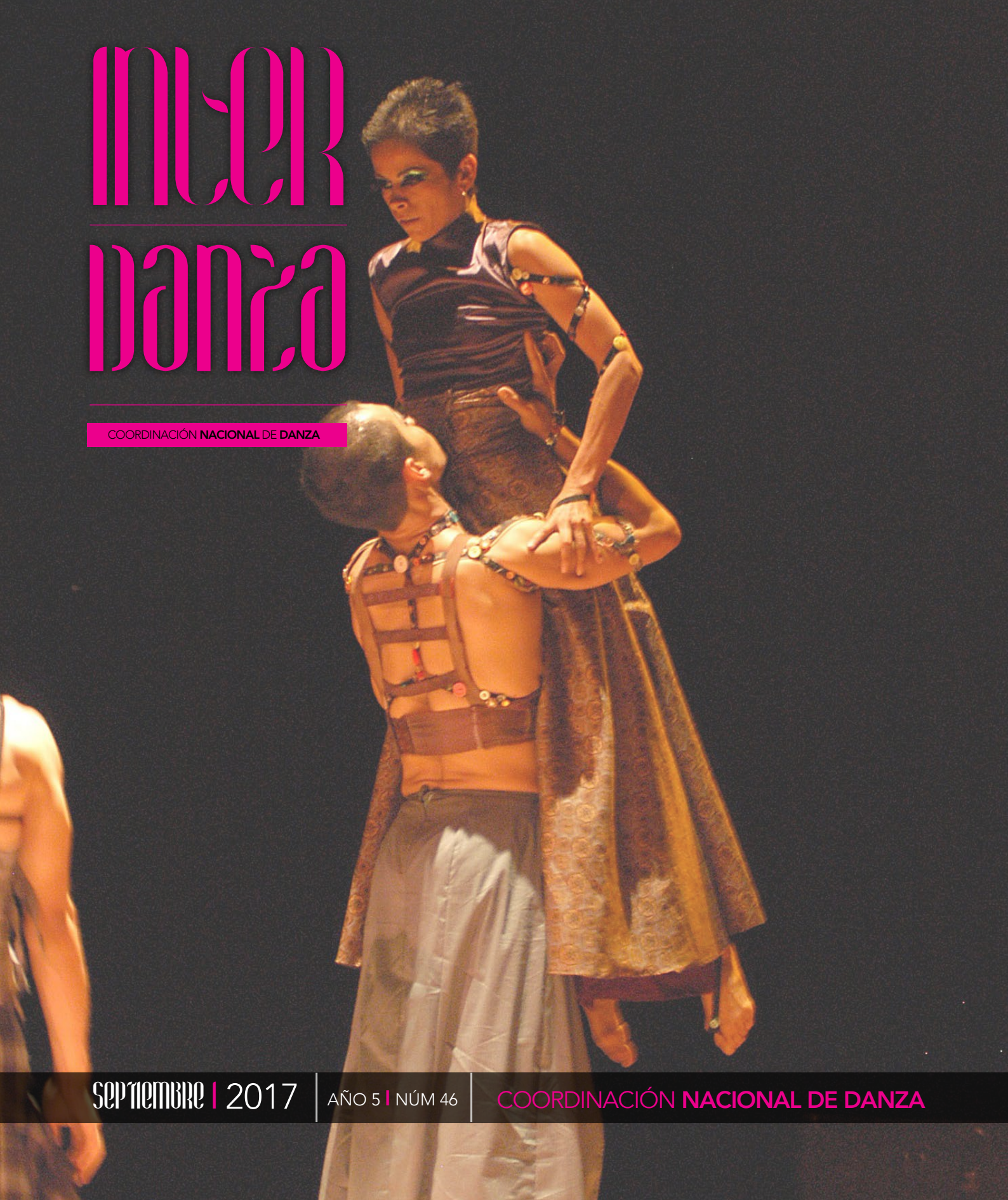
Inter Danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**



Septiembre | 2017 | AÑO 5 | NÚM 46 | COORDINACIÓN **NACIONAL DE DANZA**

INTERDANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Carmen Bojórquez
Editora
Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo
Nancy Elizabeth Morales Muñiz
Diseño editorial
Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Administrador del Teatro de la Danza
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

ANTARES DANZA CONTEMPORÁNEA, *FALSO COGNADO*
COREOGRAFÍA: MIGUEL MANCILLA.
FOTOGRAFÍA: PEPE ÁVILA

EDI-TORIAL

EN ESTA EDICIÓN DE INTERDANZA CONCLUIMOS con la divulgación de las ponencias del Segundo Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza VISCESC 2017, iniciativa que deja de manifiesto el desarrollo teórico de la práctica dancística y del que, a manera de conclusión, nuestra colaboradora Angélica Iñiguez, comenta:

Durante tres días, los temas que los 41 creadores e investigadores latinoamericanos invitados al coloquio consideran fundamentales, fueron puestos sobre la mesa. Las discusiones abrieron nuevos posibles temas de investigación, como la participación de artistas mexicanos en la conformación de la danza moderna cubana. Por otra parte, se hizo evidente que es necesario repensar no sólo las masculinidades sino todas las construcciones de género, y que la danza se vuelva un espacio para la diversidad y transgresora de hegemonías.

Los participantes del coloquio consideraron necesario abrir un espacio virtual de trabajo colaborativo permanente y contactar con los grupos e individuos más jóvenes y sus trabajos de investigación dancística, por ejemplo, a partir de revisar sus tesis. El género es un gran tema que presentó varias aristas de investigación y también cobró importancia la necesidad de analizar los procesos formativos de la danza con aportaciones sociales.

Esperamos que en 2018 este coloquio se realice y fortalezca. Mientras tanto ponemos a su disposición las ligas:
https://www.youtube.com/user/danzanetv/videos y https://vimeo.com/danzanet
en las que además de las ponencias en video podrá conocer otras actividades del Encuentro Nacional de Danza 2017, del que este coloquio formó parte.

.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CON-
TENIDO

04 MESA 5
EL POSICIONAMIENTO POLÍTICO DE TEORIZAR LOS ACTOS CREATIVOS ANTE LAS FALENCIAS DE LA PRÁCTICA ESCÉNICA
LUCELINA NUNES BARBOSA
OMAR FRANCISCO ARMELLA
MARTHA HICKMAN IGLESIAS
VERÓNICA ALVARADO HERNÁNDEZ ROJAS

26 MESA 6
LA SOBREVALORACIÓN CORPÓREA COMO MEDIO ANTE LAS FALENCIAS TEÓRICAS
ANADEL LYNTON
KAZIA ORANTES
ALEJANDRA TENORIO OROZCO
JAVIER CONTRERAS VILLASEÑOR

46 MESA 7
LAS FÓRMULAS DE COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA VS LA CREACIÓN-INVESTI-GACIÓN
IRASEMA SERRANO
CRISTINA MALDONADO
JORGE GUTIÉRREZ SALAZAR

68 MESA 8
LA POÉTICA COREOGRÁFICA COMO INTERSECCIÓN DE LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA
HÉCTOR MANUEL GARAY
VIKO HERNÁNDEZ
CYNTHIA JEANNETTE PÉREZ ANTÚNEZ
ALONSO ALARCÓN MÚGICA
MERCEDES BORGES BARTUTIS

INTRO-
DUCCIÓN

Es un motivo de alegría que una actividad que implique el pensamiento en la danza celebre una segunda edición en México, porque significa que ha pasado por uno de los filtros más difíciles desde el punto de vista de la gestión: el primer año, que es decisivo para la permanencia de los proyectos culturales.

Con respecto de la primera edición, en ésta se acotaron contenidos, lo que permitió moderar mejor las discusiones y centrarse en la reflexión de temas medulares como qué cuerpos está formando la danza en la actualidad, mediante qué técnicas y para qué; cuál es la delgada línea que divide plagio de referencia a obras del pasado o el presente o cómo la supuesta inocente y clásica pareja de la danza folclórica mexicana se ha convertido en un modelo heteronormativo propagado como lo único que es aceptado.

Es de celebrar también que investigadores emergentes compartan espacio con los de larga trayectoria, y que dentro de los ocho ejes temáticos bien definidos, divididos en igual número de mesas, tuviera espacio la diversidad de proyectos. Aquí se los presentamos al lector, esperando que los disfrute tanto como nosotros.

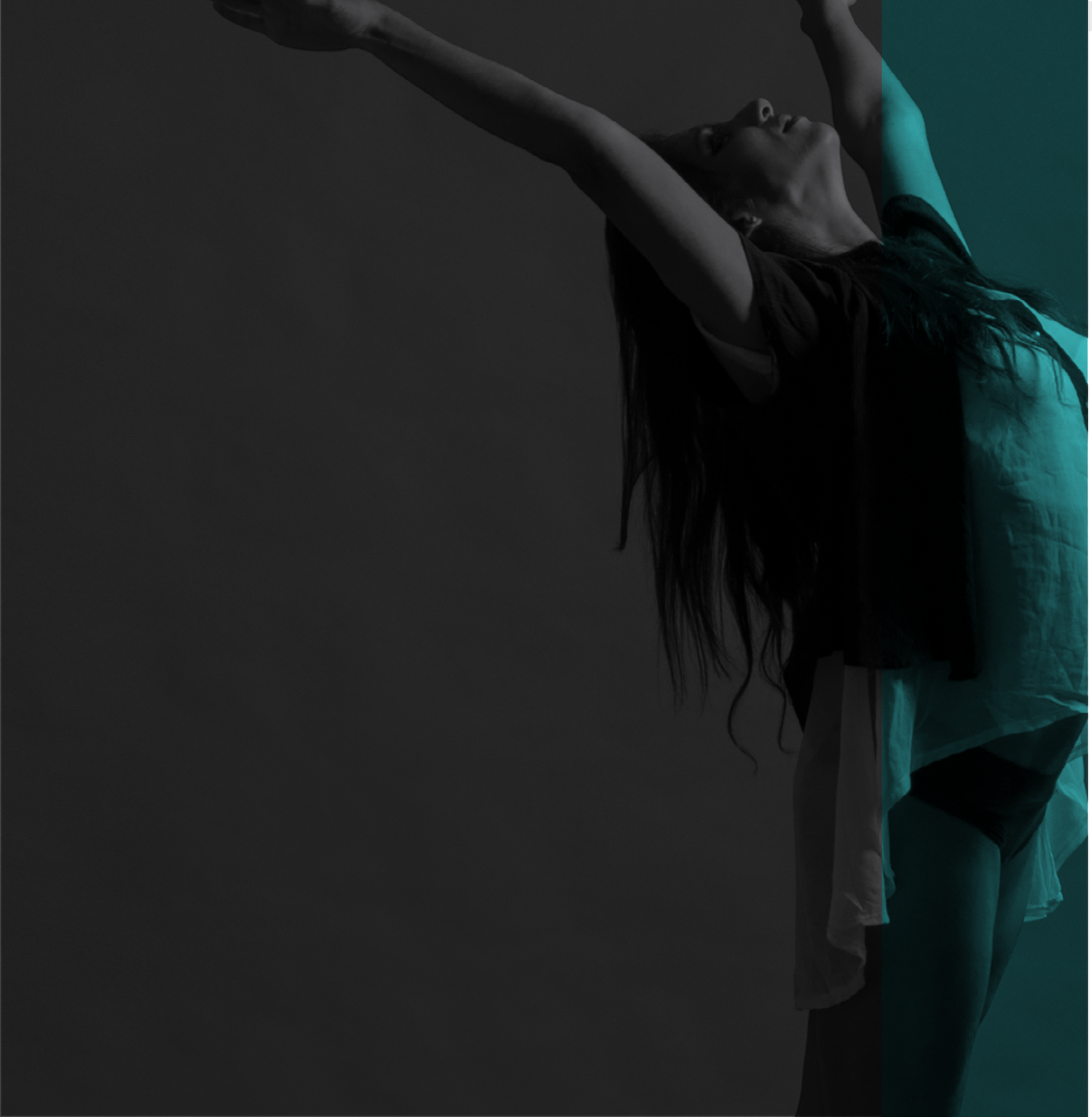
MESAS 5, 6, 7 y 8

La quinta mesa, "El posicionamiento político de teorizar los actos creativos ante las falencias de la práctica escénica" fue moderada por Berenice Quirarte, una de las organizadoras de Giroscopio: danza + filosofía. La discusión se centró en si la danza es fuente de libertad o cadena y en si los cuerpos que están sometidos por las técnicas de la danza o a través de ella pueden ser liberados, con un abanico de puntos de vista de lo más interesante. Tema recurrente fue el cuerpo estereotipado de la actualidad, cuyos valores de juventud, sanidad y belleza se reproducen por los medios virtuales y reales. La brasileña Lucelina Nunes Barbosa sostuvo que el cuerpo nace libre pero la sociedad lo va colonizando, amaestrando y reprimiendo. Omar Francisco Armella habló de la danza como liberación, un tema polémico, Martha Hickman señaló los atributos que considera que tiene la educación dancística por competencias profesionales, otro tema polémico, y Verónica Alvarado hizo algunas reflexiones filosóficas en torno al cuerpo, la danza y la divinidad.

"La sobrevaloración corpórea como medio ante las falencias teóricas" fue la sexta mesa del coloquio y estuvo moderada por la cubana Mercedes Borges Bartutis. Aquí la maestra Anadel Lynton aseguró que moverse en grupo es una de las actividades más satisfactorias de la vida, Kazia Orantes habló de los procesos coreográficos antes y en la era digital; Alejandra Tenorio Orozco planteó una separación entre una actitud "natural" del cuerpo y una actitud fenomenológica, o sea un estado de danza, cuestión que fue discutida más tarde, y Javier Contreras habló de las muchas contemporaneidades y planteó el problema del saber autorreferencial, que puede convertirse, dijo, en un asunto narcisista.

La séptima mesa, "Las fórmulas de composición coreográfica vs la creación-investigación", moderada por Alicia Sánchez, permitió debatir acerca de la inclusión, que presenta en sí misma el problema de quién incluye a quién, o sea, de una posible exclusión. Hubo diversidad de proyectos: Irasema Serrano, investigadora del CICO, habló de la relación con el espectador en un recorrido histórico por los teatros de Occidente; Cristina Maldonado (mexicana que trabaja en la República Checa ofreciendo performances para un solo espectador que se vuelve protagonista y que tiene como singularidad ser deudo reciente de algún difunto), invitó a pensar a qué le llamamos coreografía; Jorge Gutiérrez Salazar criticó la idea de un cuerpo legítimo para la danza: no hay un cuerpo, hay muchos, lo que implica un choque de paradigmas. Por último, la coreógrafa Lidya Romero compartió su nuevo proceso de creación, en el que desea "vaciar de sentido" su propuesta, menuda tarea.

La octava y última mesa, "La poética coreográfica como intersección de la teoría y la práctica", fue moderada por Patricia Camacho. Héctor Manuel Garay dijo que es falso que quien no baila no conozca el medio de la danza y presentó mapas utópicos y existentes de las creaciones de Raúl Parrao; Viko Hernández hizo una crítica a las condiciones de la economía del arte actual que orillan al bailarín a ser coreógrafo también, mostrando en algunos casos "escenas sin cuerpo llenas de cuerpos". Cynthia Pérez Antúnez se preguntó qué pasaría si la danza fuera abordada desde el sonido y no desde el sentido hegemónico de percepción dancística: la vista, y presentó tres postales sonoras de danza, grabadas una en La Habana, Cuba, otra en Sevilla, España y una más en Mérida, México. Alonso Alarcón Múgica se centró en la obra *Falso Cognado* de Miguel Mancillas. Hizo un análisis minucioso y profundo partiendo de las propias preguntas que se hizo el coreógrafo: "¿si una mujer no es femenina, bella y madre, es menos mujer?", "¿si un hombre es bello, no es hombre". Para finalizar, Mercedes Borges Bartutis, del Observatorio Cubano de la Danza, mostró el documental que ella misma dirigió: "Jinetes olvidados de la danza cubana: Arnaldo Patterson", donde hizo un recuento histórico de aquellos pioneros de la danza moderna cubana.



MESA 5

EL POSICIONAMIENTO POLÍTICO DE TEORIZAR LOS ACTOS CREATIVOS ANTE LAS FALENCIAS DE LA PRÁCTICA ESCÉNICA

Lucelina Nunes Barbosa (Secretaria de Cultura de CDMX, Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli. Koko ku'e Dança. Brasil-México). *Vórtice: Mi centro arte. "Abaporu" Metáforas antropofágicas de la pelvis, entre la política del cuerpo y la política del arte.*

Investigadora, docente y coreógrafa brasileña, a 16 años docente en escuelas profesionales de danza en CDMX. Fundadora de la Compañía Koko Ku'e Dança. Representa Brasil y México en escenarios y congresos nacionales e internacionales. Maestría en Investigación de la Danza (INBA) e Historia del Arte (UNAM). Licenciada en Educación Física y Especialización en Técnica de Danza y Coreografía, Universidad Federal de Río de Janeiro.

Omar Francisco Armella (Physis Laboratorio de Danza y Artes Escénicas. Ágora Academia de Profesionalización Actoral A.C. México). *El campo expandido de la coreopolítica: Hacia una recuperación del cuerpo.*

Máster en Investigación de la Danza del CENIDID José Limón INBA. Lic. en Sociología UNAM. Director artístico de Physis Laboratorio de Danza y Artes Escénicas. Profesor de danza contemporánea en la Unidad de Vinculación Artística del CCUT, UNAM y en la Coordinación de Difusión Cultural de la UACM. Becario del Programa Artes por Todas Partes 2005 y Becario ejecutante en danza FOCAEM 2003. Ha impartido cursos y talleres en Italia, Colombia y México.

Martha Hickman Iglesias (Universidad de Guadalajara. México). *El conocimiento teórico y las competencias profesionales en la poética coreográfica.*

Bailarina y coreógrafa veracruzana. Realizó su formación en la Facultad de la danza de la U.V., Licenciada en Artes Escénicas y Maestra en Educación y Expresión para las Artes, U. de G. Ha participado en varios Coloquios; publicado cinco artículos; beneficiaria de cuatro becas del Estado de Jalisco como creadora. En el extranjero presentó su trabajo escénico en Cuba y Argentina. Profesora, tutora y generadora de proyectos artísticos en la Universidad de Guadalajara desde 1998.

Verónica Alvarado Hernández Rojas (Universidad Autónoma de la Ciudad de México). *Cuerpo, Imagen y Danza.* Lic. en Filosofía de la UAM. Maestría en Filosofía en el área de Estética en la UNAM. Master en Estudio y Gestión de Arte Contemporáneo en la Cámara de Toledo, España. Fotógrafa por la Escuela Activa de Fotografía. Desde 2007 Profesora Investigadora en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) en la Academia de Filosofía e Historia de las Ideas. Área de trabajo en docencia e investigación en torno a la Estética, Filosofía del arte y Arte contemporáneo.

LUCELINA NUNES BARBOSA

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
Red Temática de Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades.

VÓRTICE, MI CENTRO ARDE.
"ABAPORÚ" METÁFORAS ANTROPOFÁGICAS DE LA PELVIS, ENTRE LA POLÍTICA DEL CUERPO Y LA POLÍTICA DEL ARTE.

> Poner el cuerpo' es una decisión ética que abre una acción política. La acción es social siempre que sea experiencia y no meramente vivencia. La acción es además política si la experiencia se da o incide en la esfera pública y no queda clausurada ni como vivencia ni como representación de una experiencia.
>
> (Sánchez, 2016).

> **Milena:** *"Abro a porta. Dou dois passos. Viro à direita. Fecho a porta. Viro à esquerda. Abro a torneira. Lavo as maos. Dou um passo e meio à esquerda. Ensuga às maos. Dou um passo para tras. Sento. Adianto o papel higienico. Me seco"*
> *(Pitombo, 2017).*

Año 1994. Recién llegada a México, sexta semana en la Ciudad de México, oriunda de Rio de Janeiro – Brasil. El cuerpo es libre, simplemente es. La voz mexicana dice *"... no te vayas en minifalda en el metro"*, la voz interior brasileña contesta *"¿cómo? un hombre no me indica qué hacer, voy en minifaldas."* A la imaginación les dejo lo sucedido.

> **Milena:** *"Levanto virando à esquerda. Dou descarga. Observo. Dou um passo à direita. Lavo as maos. Esfrego. Esfrego. Esfrego. Abro a porto. Saio" (Pitombo, 2017).*
>
> María: "Yo tenía veintiuno años. Salí a las siete de la mañana y hacía frío. Salí de casa de madre con prisa, a las calles que recorrí toda mi vida. En cuanto salí me di cuenta que un hombre con chamarra verde caminaba atrás de mí, no le di importancia. Al paso de unos minutos me di cuenta que el hombre me pasó y se dio la vuelta para verme, pensé que me iba pedir la hora no sé por qué" (Pérez, 2017).

La pelvis ha sido para mí un espacio corporal polémico. Desde mi corporalidad, el desasosiego me adueña, los atractivos de la región pélvica y sus ritmos del deseo desahogan el miedo. La prevención a no llamar la atención socialmente me ha llevado en muchas ocasiones disimular mis caderas para evitar miradas eróticas.

> **María:**"Sacó una navaja y la puso en mi cuello, con la otra mano sujetó mi mano para que no pudiera moverme, me metió en un callejón y me presionó contra una pared. Pensé que iba violarme. En México siendo mujer lo primero que te pasa por la cabeza es que te van a violar, matar, desaparecer o destazar. Me pidió que sacara lo que tenía en los bolsillos, le di cien pesos y el celular. Él se distrajo y quitó la navaja de mi cuello, en este momento, corrí, corrí, corrí tan rápido como pude, él me siguió algunos metros. Hablé con la policía y no pasó nada. No he vuelto a caminar por esas calles sola, ni en la mañana ni en la noche" (Pérez, 2017).

La región pélvica es una de las regiones del cuerpo brasileño que más atrae miradas y generan expectativas. Ésta voluptuosa y redondeada región se encuentra inmersa en un sin número de significados que proveen a esta zona del cuerpo un enorme espacio de imaginación y análisis. Región donde brota vida y es sensual por naturaleza. Espacio de huecos eróticos, concavidades óseas y órganos liberadores de fluidos escatológicos. Desde muy pequeños se educa al cuerpo controlar esfínteres. Constreñir el área de la pelvis y el ano señala control social. Aprieto el ano para no liberarme de mis fluidos escatológicos en público, aprieto el ano para hacerme chiquita y no ser vista.

Regulo y controlo mi naturaleza para respetar la normatividad impuesta de vigilar mi cuerpo. Aprender a ocultar la sensualidad y erotismo de mis caderas. Una estela del caudillaje y colonización de las corporalidades.

> **Milena**: "Amo mis vestidos. Tengo muchos vestidos en mi armario. Pero cuando llegué a México hacia frío y no los usaba. Pocos meses después empezó hacer calor y yo saqué a un querido vestido del armario. Al entrar al metro me di cuenta que todos me miraban..." (Pitombo, 2017).

La disciplina es un semblante de la sociedad contemporánea y tiene como plataforma la docilidad del cuerpo. Surge en el nacimiento de un arte del cuerpo humano para tornarlo más dócil y útil a la vez. Coerción del cuerpo para obtener control de sus gestos y sus comportamientos.

> **Milena:** "Todos: hombres, mujeres, viejos y niñas... Empecé a sentirme muy incómoda con sus miradas: de acusación, de deseo, de espanto... Salí del metro y caminando por la calle: todos me miraban. Era un vestido hasta la rodilla, con escote normal. Entré a una tienda para comprar un agua y la dueña, una señora de unos 70 años, me miraba de arriba abajo y me dice 'que sabrosa te ves'.(Pitombo, 2017).

Michel Foucault lo denomina como "anatomía política" y despeja la relación saber-poder, mecánica que corrompe y desarticula el cuerpo para lograr lo que se quiere. El poder se concibe no sólo como aquello que reprime, sino también como mecanismo creador de mentalidades y discursos que limitan campos de saber, disciplinas, templanzas de verdad legítimos para determinadas épocas y percepciones.

> **Milena:** "Desde ahí comprendí todo. Nunca más usé mis vestidos" (Pitombo, 2017).
> Celeste: "Abro la puerta. Cierro la puerta. Camino. Abro la llave. Me lavo las manos. Cierro la llave. Me bajo los pantalones. Me bajo los calzones. Saco mi teléfono. Veo mi celular. Veo mi celular. Veo mi celular. Veo mi celular. Me limpio. Me subo los calzones, me subo los pantalones. Jalo la palanca. Camino. Abro la llave. Me lavo las manos. Cierro llave. Me peino. Camino. Abro la puerta" (Gómez, 2017).

Foucault construye el concepto de arqueología, un artefacto crítico que debate algunas relaciones de poder que asienta una función liberadora. Rescata las redes que constituyen los procesos históricos y que configuran documentos, instituciones, prácticas o intenciones disimuladas en el marco del discurso, a través de una nueva alocución que se pretenda leer.

Rocío: "Iba en el metro, era de noche. Tenía como 19 años y recuerdo que hacía frio porque llevaba una chamarra morada gruesa. Un señor me empezó a hacer la plática y no vi nada de malo en hacerlo la plática un anciano, de repente se acabo el tema de conversación y empezó a hablar sobre mi ropa y sin más pasó su mano por mi seno izquierdo diciendo cuan bonita era mi chamarra. No supe qué hacer, me quede en shock, hasta que reaccione y me cambie de lugar. Nunca pensé que algo así me pasaría, ya que no soy una mujer voluptuosa" (Silva, 2017).

Para Foucault, el cuerpo es la consecuencia de una intriga de poder, y no hecho natural, supone la derivación de una tecnología económica y política, en la que se instauran prácticas, discurso y silencios, denominado "política del cuerpo", modo en que nos comportamos, las relaciones que tenemos con nuestro cuerpo y con los cuerpos de los demás en la sociedad. Leemos, por tanto, una genealogía de las relaciones de fuerzas que operan en él, bajo la inercia que sirven para hacer del cuerpo una institución determinada a través de distintos dispositivos de dominación.

Por otro lado, según Merleau-Ponty el espacio corporal no es algo neutro, está cargado de "valores" o significaciones claras que deja traslucir inmediatamente, es decir, "expresa". "El cuerpo es eminentemente un espacio expresivo", origen de todos los espacios y que proyecta al exterior nuestras significaciones. Nuestro cuerpo es lo que forma y hace vivir un mundo, es "nuestro medio general de tener un mundo". Lo propio del cuerpo humano estriba en la capacidad de multiplicar mundos alrededor de él, de renovar o enriquecer sin cesar el mundo que nos es necesario para vivir (Bernard,1985:72).

En ***Vórtice: mi centro arde***, el cuerpo es un fluido turbulento como el desagüe del escusado en movimiento caótico con trayectorias impredecibles en torno a las experiencias pélvicas. Es catarsis de (des)propósitos que permea las tensiones discursivas en torno a algunas formas de asumir y pensar nuestro conjunto pélvico. Una narrativa acerca de los significados fantasmagóricos no develados socialmente entorno a nuestra pelvis, cuna de deseos.

> *"El fantasma es apertura del campo simbólico en cuanto metáfora de la realidad sociopolítica y biológica" (Bernal, 1994).*

Vórtice: mi centro arde incita la reflexión sobre la realidad biológica, social e imaginada del cuerpo y su estar entre lo público y privado, inspirada en el movimiento antropofágico brasileño, que re-significa la asimilación de la cultura europea a través del ser nacional. La pintura modernista "*Abaporu*" de la artista brasileña Tarsila do Amaral, alude al *hombre que come gente* (en tupí-guarani), una metáfora de la deglución que insinúa la asimilación y sintetización de las expresiones culturales europeas y de la propia cultura brasileña.

La contextualización histórica de Abaporu permite repensar ciertas pautas alrededor a la corporalidad occidental y descubrir en la labor artística una transformación de los valores proyectados en el patrón racionalista hegemónico. Según el análisis de la antropóloga Wentzel (2009) "Tarsila do Amaral, al invertir los valores del dualismo cartesiano, nos muestra la posibilidad de crear un cuerpo alternativo al hegemónico, en el cual podemos leer un estado social, una visión del mundo y atravesamientos culturales: es a través del cuerpo en Abaporu que leemos los mandatos de la época y cómo la artista re-significa este mandato social de asimilación (o deglución) cultural".

Vórtice: mi centro arde: : mi centro arde dialoga con experiencias de mujeres y hombres en torno a la reubicación del cuerpo, en especial al conjunto pélvico. En ello se abre un discurso de cuerpos que se mimetizan y se distinguen, entre curvas, angulosidades óseas desproporcionadas y la abstracción de la deformidad. Orificios que devoran y escupen, digieren y acaudalan. Carnes, jugos, densidades, agua límpida, energía que condensa y esfuma.

Vehemente postura devoradora contra la imposición de normas que silenciosamente nos vigila acurrucada en sus raíces selváticas. La gracia o la incivilidad, el castigo o el placer, los roles de una narrativa de poder y sumisión. Contrarios asociados a conductas de mesura o desmesura de moralidad o inmoralidad, caníbales de apetito crítico, lúcido y creativo.

Una mirada poética sobre la transgresión de la intimidad a lo público, que suscita un confronto discursivo, conceptual y sensible en torno al discurso de género y libertad en la actualidad.

FUENTE BIBLIOGRÁFICA

Sánchez, José A. (2016) Ética y Representación. Editorial Paso de Gato.
Foucault, Michel. Discurso del Poder. México: Fondos Ediciones, 1984.
Foucault, Michel. Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión. México. Editorial Siglo Veintiuno, 2000.
Bernard, Michel. (1985). El enfoque fenomenológico del cuerpo: mi cuerpo como estar-en-el-mundo. En El cuerpo (pp. 61-75). Barcelona: Paidós (Trad. Alberto Luis Bixio).
Merleau-Ponty. "Sobre el cuerpo en el mundo como condición para el conocimiento"

OMAR FRANCISCO ARMELLA ROMERO

EL CAMPO EXPANDIDO DE LA COREOPOLÍTICA.
HACIA UNA RECUPERACIÓN DEL CUERPO.

> El pensamiento de Rudolf Laban ha sido esencial para concebir de una manera integral el hecho del movimiento corporal en sus ligas con la historia, con el pensamiento o con la psique humana. A partir de él ha podido considerarse algo que en siglos anteriores no aparecía en el horizonte de posibilidades de las ideas: que el movimiento y la acción humana están conectados con lo histórico, lo político, lo afectivo, lo económico, lo imaginario y, sorpresa, que dicho movimiento podía ser nombrado y analizado (Laban, 2013, pág. 13).

El cuerpo en la época contemporánea ha cobrado relevancia, una ola masiva de dispositivos de información, descripción, adscripción, reclutamiento y libertades se ha desplegado en la era digital. Esta afirmación no es un descubrimiento nuevo, es únicamente una nueva forma de nombrarlo. ¿Por qué es a inicios del siglo XXI, que el cuerpo aparece en la escena social, política, económica y simbólica?

El cuerpo es ahora más que en otros tiempos un tema central para los poderes y los saberes, objeto expuesto a la luz en los discursos de las sociedades contemporáneas, pero aún su misterio es indescifrable. Este punto de inflexión que unifica materia y conciencia, a manera de un vórtice en el que el organismo humano es un organismo espiritual, virtual y matérico.

Ante este misterio el modelo de control en la actualidad ha sufrido también una importante mutación, ha pasado del sistema punitivo al sistema persuasivo, a manera de un dispositivo Foucaultiano, el modelo global contemporáneo ejerce el poder por medio de la predisposición y no por la fuerza, esta implicación es el punto que enlaza el problema del poder con el fenómeno del cuerpo. Lo que está puesto en juego son las formas, posiciones, posibilidades y estructuras de movimiento y acción de los cuerpos humanos.

De acuerdo con André Lepecki la idea de coreopolicía *(Choreopolice and Choreopolitics or, the task of the dancer, 2013)* consiste en un mecanismo en el que el movimiento es controlado y definido como una forma coreográfica en las sociedades occidentales posindustriales. El dispositivo del movimiento es un aparato que al mismo tiempo que reconoce los principios de libertad y democracia se obsesiona por el análisis y la captura del movimiento.

Si para la fenomenología el cuerpo es conciencia, entonces podríamos proponer que el control del movimiento de los cuerpos es en última instancia una forma de control del movimiento del pensamiento para mantener el *statu* quo de un capitalismo depredador, fundamentado en el egoísmo individualista y el súper consumo de los recursos.

Los sistemas de control occidentales emplean modelos kinéticos, organizados en el espacio y tiempo, para orientar a los sujetos a moverse y accionar de ciertas maneras y a establecer así cierto tipo de relaciones con los otros cuerpos y con el entorno. De esta manera el dispositivo del movimiento se metaboliza por medio de un conjunto de patrones de acción. Una coreografía que opera como un mecanismo policial preventivo, indicativo y sugestivo que actúa en niveles del inconsciente. Las nuevas tecnologías, el marketing, los *massmedia* y los dispositivos digitales en la vida cotidiana son empleadas como plataformas para la distribución y consumo del nuevo modelo de control auto aceptado.

En la forma de actuar de los cuerpos humanos hay un poder. Un sistema de habitus estructurantes del movimiento humano ritualizados en los cuerpos a través de su implementación por medio de nuevas tecnologías en el modo de vida.

> Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *dis-posiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y re-presentaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente «reguladas» y «regulares» sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 1993, pág. 92)

El contexto global de la digitalización de la vida cotidiana y la realidad virtual, ha establecido un nuevo modo de coreopolicía; en este sentido me parece pertinente preguntarnos por la danza.

¿Qué pasa cuando los cuerpos se mueven libremente, en qué momentos ocurre esta situación? En la danza hay una posibilidad por la que el cuerpo puede experimentar estados de libertad, un salir de sí. La danza puede ser una herramienta política, que a nivel sutil deconstruye *habitus (Bourdieu, 1993)* e incorpora nuevos campos de percepción que pueden ser habitados por nuevos modos de acción. El cuerpo en la experiencia dancística, se mueve a través de los contornos, límites e intersticios del dispositivo del movimiento.

La coreopolítica es la dimensión organizacional del movimiento corporal y la acción humana consciente dentro del sistema de fuerzas del poder. *La posibilidad* de aprender a movernos hacia la libertad, políticamente. Para Arendt, explica Lepecky, políticamente es comprendo cómo libremente. Un moverse haciendo uso de los derechos corporales, cruzando límites de la regulación.

> Hemos llegado a una situación en la que no sabemos - al menos por ahora - cómo moverse políticamente[1] (Lepecky, 2013 pág. 13)

De acuerdo con André Lepecki (2013) Arendt hace un diagnóstico kinético del estado de cosas de la civilización actual y explica que no estamos listos para movernos políticamente, libremente. ¿Son nuestros cuerpos resultados y generadores de un mundo que evita moverse libremente?

Hay una tarea que está *por hacer*. Concordando con la perspectiva de Lepecky, hay una tarea y un sujeto para realizar esta acción, es la tarea del bailarín. Es él el encargado de esta particular acción de transformar las formas de circulación del movimiento corporal y la intensión subjetiva de la acción humana en su proyección en el espacio público, privado, ecológico y humano.

La danza se convierte en un medio que provee la posibilidad de moverse libremente, políticamente un ir hacia. La experiencia dancística permite decodificar los patrones de movimiento que se encuentran inoculados, revisar las propias formas de moverse en la vida e identificar aquellas maneras en que opera el movimiento en la sociedad, permite resignificar o reasignar el movimiento corporal dentro de nuevos parámetros y posibilidades. La práctica dancística establece condiciones que posibilitan la liberación del cuerpo y del movimiento.

1. "[...] we have arrived in a situation where we do not know — at least not yet — how to move politically." Traducción libre.

De acuerdo con Merleau-Ponty el cuerpo es en tanto que está en movimiento hacia – el – mundo (Fenomenología de la percepción, 2010). Cuerpo y mundo forman una unidad que es posible sólo porque el movimiento los unifica. De modo que cuerpo y mundo son realidades unificadas, fluidas y en constante transformación.

El mundo puede ser resistido, transgredido, trasformado, restaurado o resignificado a partir del cuerpo – conciencia. La realidad es moldeable y su maleabilidad estriba en las opciones de movilidad que tenga en el cuerpo en el campo de la acción social.

Muchas veces se ha problematizado sobre ¿Qué produce la danza? y ¿Qué aporta la danza a la sociedad? Desde mi perspectiva la danza produce cuerpos liberados, o más exactamente produce condiciones para que los cuerpos como conciencias corpóreas, estén posibilitados para moverse libremente.

> Me atrevería a decir que el sujeto político que transforma los espacios de circulación en espacios de libertad tiene un nombre: el Bailarín[2] (Lepecky: 2013, pág. 21)

La corografía como concepto se desplaza del campo de la danza al campo de la acción política en el mundo contemporáneo.

La experiencia de enseñanza de la danza en talleres culturales me ha permitido realizar observaciones respecto a la relación que guarda esta práctica con ciertos aspectos de la subjetividad y la interacción humana de las personas que incursionan en ella. Los cuerpos intervenidos por la danza son revitalizados, aspectos cotidianos como la salud y el bienestar físico y emocional se ven enriquecidos a través del ejercicio de la facultad del movimiento y la adquisición de nuevas perspectivas de transformación se abren ante los ojos de las personas.

Con el fin de ser continuamente activo como seres progresivos, el hombre debe superar todas las condiciones en las que se reduce su movimiento, donde se ha llegado a detener, en la que perdió su libertad y donde es lastimosamente fijo[3] (Sloterdijk 2006, pág. 5)

De acuerdo con Sloterdijk el flujo del movimiento institucional esta puesto en marcha para la manutención y reproducción de un sistema global de control, "parar" el ritmo normal de los sistemas de control policiaco es una estrategia que emplea las manifestaciones artísticas como instrumentos eficaces en la transmisión de símbolos, emociones y deseos de libertad.

Una correlación de fuerzas simbólicas y actuantes entre una coreopolicía generadora del sistema de ordenamiento del movimiento de los cuerpos y una coreopolítica como la posibilidad de aprender a moverse libremente en el escenario del espacio público. Una forma en que se hace patente una práctica coreopolítica, en la que el cuerpo se mueve políticamente, libremente.

> "Todavía no" abre la posibilidad de que podría ser de otra manera, afirma que algún día podamos saber cómo movernos políticamente. Leer de esta manera, la frase de Arendt se convierte en un reto: "Si todavía no sabemos cómo movernos políticamente, entonces debemos encontrar mejor la manera de hacerlo[4] (Lepecky, 2013, pág. 14)

BIBLIOGRAFÍA

Lepecky, A. (2013) "Choreopolice and Choreopolitics or, the Task of the Dancer". The Drama Review, invierno 2013, Vol. 57, No. 4 (T220), Pp. 13-27 New York University and the Massachusetts Institute of Technology, EUA.

2.I venture that the particular political subject that trans- forms spaces of circulation into spaces of freedom has a specific name: the dancer. Traducción libre.
3.In order to be continously active as progressive beings man should overcome all the conditions where his movement is reduced, where he has come to halt, where he lost his freedom and where he is pitifully fixed. Traducción libre.
4.Not yet" opens up the possibility that it might be otherwise, it affirms that some day we may know how to move politically. Read in this way, Arendt's sentence becomes a challenge: "If we do not yet know how to move politically, then we had better find out how to do it. Traducción libre.

MARTHA HICKMAN IGLESIAS

EL CONOCIMIENTO TEÓRICO Y LAS COMPETENCIAS PROFESIONALES EN LA POÉTICA COREOGRÁFICA.

¿Qué es Investigación-creación?

El término investigación-creación aplicado a la composición de obras coreográficas es de reciente adquisición. A finales del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, algunos artistas de la danza optaron por desarrollar su creatividad a partir del estudio de licenciaturas y posgrados especializados. Integraron a sus procesos tanto el conocimiento teórico como sus habilidades y saberes coreográficos, para así proponer composiciones de obras como producto de una investigación conceptual profunda.

> Las modificaciones en los modos de entender y valorar el arte y su creciente reconocimiento como un modo de producir conocimiento han producido cambios en las instituciones formadoras de artistas [...] generando nuevos espacios dedicados a la profundización teórica y la investigación académica y un mayor interés en estas actividades. Todo esto estimula la creciente presencia y participación de artistas-investigadores en ámbitos académicos tradicionalmente propios de las ciencias sociales, multiplicando las conexiones, convergencias y diálogos entre ambos campos. (Del Mármol y Sáez, 2013, p.201).[1]

En este acto de la creación coreográfica se combinan algunos aspectos de la investigación, como son el proceso reflexivo, sistemático, controlado y crítico, con las características propias de la expresión artística, entre los que se encuentran la creatividad, la interpretación de la realidad y la expresión del ser. Impactando directamente tanto en el desarrollo creativo como en el resultado dancístico.

Según Bruce Archer (1995) en las artes existen algunos grados de investigación entre los que se encuentran: la expresión a través de los medios adecuados, la reflexión creativa sobre la experiencia humana, la interpretación cualitativa del pensamiento humano en la expresión, los juicios de valor, la clasificación de ideas, personas, casos y eventos, por mencionar algunos (citado en Daza, 2009).[2]

1.Del Mármol, M., y Sáez, M. L. (2013) "Arte, cuerpo y políticas del conocimiento". En Daniel Jorge Sánchez (Coord.) Epistemología de las artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo. (Pp. 194-226). Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad de la Plata.
2.Archer B. (1995). "The Nature of Research", en Co – design. Interdisciplinary Journal of Design, January 1995, (Pp. 6-13).

La profesionalización de las artes y la proliferación de posgrados especializados en ellas, han contribuido a que cada vez más coreógrafos encaminen sus proyectos desde esta forma de creación.

Competencias profesionales y conocimiento teórico.[3]

La creación de una pieza coreográfica como resultado de una investigación conceptual, es realizada por artistas que cuentan con los dos aspectos primordiales de este tipo de creación, esto es, las competencias profesionales desarrolladas como coreógrafos y el cúmulo de conocimientos teóricos de arte (los cuales ha adquirido a través del estudio especializado). "La competencia profesional se concibe como [...] una compleja combinación de atributos (conocimientos, actitudes, valores y habilidades) y las tareas que se tienen que desempeñar en determinadas situaciones." (Gonczi y Athanasau,1996, p.120).[4]

Por lo general los coreógrafos adquieren en Instituciones de Educación Superior, cursos y/ o talleres, las *competencias profesionales* (creativas, cognitivas y de comunicación) que desarrollan a lo largo de su trayectoria. Poseen las habilidades, destrezas y saberes necesarios para crear una obra de danza. Cuentan también con técnicas artísticas, experiencia coreográfica y propuesta estética.

Indudablemente tienen conocimientos teóricos y empíricos (adquiridos a partir del estudio, la transmisión y la experiencia), pero éstos están relacionados directamente con su actividad creativa. La investigación que realizan en sus propuestas creativas atiende comúnmente a la necesidad del desarrollo temático y aportan más a la fase de investigación que a la aplicación de teorías del arte en el desarrollo total de su obra. Es muy probable que de manera intuitiva apliquen algunas teorías del arte en sus creaciones, sin embargo, no es una experiencia reflexiva ni sistemática.

Respecto de la aplicación teórica en mi experiencia creativa, encuentro que: "Muchas de esas teorías las había aplicado en mi quehacer dancístico, pero no tenía conciencia que lo estaba haciendo. Las relacionaba más con el análisis de obras existentes, que con el desarrollo de un proceso creativo". (Hickman, 2016).[5]

Considero entonces que, un coreógrafo experimentado puede crear una obra dancística de calidad, innovadora y original desde sus competencias profesionales, pero ¿podría ser considerada *investigación-creación* si carece de los elementos conceptuales, metodológicos y sistemáticos necesarios?

Respecto a la adquisición de *conocimientos teóricos de arte*, identifico que éstos se proporcionan primordialmente en las Universidades, ya sea en Licenciaturas o Posgrados. Los bailarines y coreógrafos tienen entonces contacto directo con materias teóricas y conceptuales tales como Estética, Teoría del Arte, Psicología del Arte, Metodología de la Investigación, Historia, entre otras.

> El desarrollo de las destrezas artísticas es sin duda una vertiente importante del currículo, pero no lo agota. El saber de las artes en este espacio se amplía a la comprensión de su fenomenología, a la complejidad de las implicaciones sociales, culturales y políticas en la producción, recepción y circulación de los bienes propios del campo de las artes, al estudio de la diversidad de las formas y modos en la creación y producción de las artes en general y en cada una de las disciplinas. [...] el estudio del arte en cualquier disciplina no se limita a su propio objeto sino a la comprensión desde distintas perspectivas y saberes, mientras la práctica no necesariamente se dirige a la industria del ocio y sus objetivos estéticos o comerciales, sino que toma por campo de su estudio e intervención en los ámbitos sociales y culturales. (Fediuk, 2012, p. 214).[6]

3. Daza, S. L. (2009) "Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación de las artes". Plumilla educativa, volumen 6, pp. 73-79. Recuperado de http://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/plumillaeducativa/article/view/560
4.Lo que expongo en este apartado surge de una reflexión sobre mi propio proceso en la danza profesional, que identifico también en la trayectoria de algunos coreógrafos-investigadores.
5.Gonczi, A., y Athanasau, J. (1996) Instrumentación de la educación basada en competencias. Perspectiva de la teoría y la práctica en Australia. Montevideo, Uruguay: Ed. Limusa./
6.Hickman, M. (2016) "El conocimiento teórico y su aplicación en la danza". Reflexiones Marginales. Volumen 37. Recuperado de http://reflexionesmarginales.com/3.0/el-conocimiento-teorico-y-su-aplicacion-en-la-danza/

Por lo general, estos conocimientos forman parte del acervo cultural de los artistas, pero están desvinculados de la práctica dancística. Esto es, representan una aportación intelectual-conceptual relevante, que indudablemente impacta sus habilidades expresivas, pero no son aplicadas en el proceso creativo de sus obras.

Ahora bien, en los últimos años se ha hecho consciente la necesidad de aplicar los conocimientos teóricos de arte en la práctica artística, incluida la danza. La creciente oferta académica de posgrados especializados en producción artística fomenta esta nueva forma de creación en el arte: la investigación-creación.

Un ejemplo lo encontramos en la maestría en educación y expresión para las artes de la Universidad de Guadalajara, en la que se busca profundizar en los estudios teóricos, técnicos y metodológicos de las artes. Los egresados desarrollan competencias creativas, investigativas y de producción artística. Se potencializan los saberes y experiencias previas, se incrementa la acción introspectiva, se desarrolla la capacidad reflexiva de los procesos creativos propios y se propicia el documentar la sustentación teórica en la producción artística.[7]

Con base en mi experiencia personal en la maestría antes citada, encuentro que: las competencias profesionales coreográficas se enriquecen con el conocimiento teórico especializado, y se adquieren nuevas competencias investigativas, con el propósito de crear obras coreográficas en las que la introspección, la reflexión y la sustentación teórica forman parte del proceso mismo. Esto es, promueve la *investigación-creación*.

> Desde las ciencias sociales se reconoce el carácter especulativo, experimental y abierto de la praxis artística y se revaloriza el conocimiento a través del hacer, dando lugar a la legitimación de nuevos modos de producir y transmitir el conocimiento, más afines a los modos de crear habituales en los artistas. Desde el ámbito artístico se reconocen y valorizan la sistematicidad de la práctica científica, así como la curiosidad e inquietud que la motorizan volviéndose cada vez más frecuente la referencia a la investigación para dar cuenta de cierto modo de encarar los procesos creativos. (Del Mármol y Sáez, 2013, p. 200-201).[8]

Poética coreográfica. Entre conceptos y metáforas.

Una de las principales cualidades de las obras de investigación-creación es la originalidad de su poética, en la cual, el lenguaje es determinado por el mismo proceso de investigación. El movimiento surge por lo general de laboratorios creativos en base a las indagaciones conceptuales de todo el proceso. Esto es, como parte de la investigación misma.

En la danza contemporánea, las diversas corrientes existentes tienen un particular estilo de movimiento que las diferencia entre sí. La coreografía (sin restarle su valor artístico y propositivo) tiende a convertirse en frases, secuencias de movimiento o proyecciones escénicas que se repiten en cada una de las obras, pareciendo muchas veces que el interés principal del creador es precisamente combinar esas secuencias o tipos de movimiento, desarrollando un tema específico. Al parecer, el objetivo primordial es el estilo mismo a través del cual se desarrollará un tema. Considero que sí es factible tener influencia de alguna corriente o estilo dancístico, sin embargo, influencia no es lo mismo que imitación.

> Entiendo por estilo la propuesta personal de un artista con características específicas que lo identifican, siendo entonces la corriente un movimiento integrado por varios artistas que tienen en común características de sus estilos particulares, integrándolo en uno más general y que se identifican entre ellos por una necesidad común de expresión. (Hickman, 2013, p.15).[9]

7.Fediuk, E. (2012) "Artes: conocimiento, currículo y calidad educativa". En Verónica Díaz y Hugo Gil (Coord.) Visiones transdisciplinarias de ámbitos creativos: arquitectura, arte y ciudad. (Pp. 203-216). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
8."Maestría en educación y expresión para las artes", recuperado de http://www.cuaad.udg.mx/?q=oferta/posgrados/maestrias/meea
9.Op Cit. (Pp. 194-226).

¿Qué sucede con la poética de una obra dancística cuando está determinada por la imitación de un estilo o corriente? ¿No es acaso una de las premisas de la investigación el generar conocimiento? ¿Y no acaso la creatividad supone originalidad?

En mi opinión, la poética coreográfica de una obra de danza contemporánea creada a partir de una investigación conceptual tiene algunas características muy particulares, como pueden ser: la profundidad tanto en el desarrollo temático como en el planteamiento escénico; la generación de un lenguaje original y que sólo le pertenece a la pieza que lo provoca; la propuesta estética deviene de lo que determina (de manera flexible) el proceso de investigación.

El conocimiento se sustenta en la expresividad sensible de la danza, y la danza se significa y profundiza con la epistemología del arte.

Respecto de la intersección del conocimiento teórico con la práctica artística, Néstor García Canclini opina que:

> No habría que escindir los conceptos de las metáforas. Es posible, en la línea de un pensamiento nutrido por la hermenéutica, registrar aquello que los entrelaza. Se trata de que la interpretación, esa operación conceptualizante, no destruya la densidad y la diversidad de experiencias enunciadas en las metáforas. A la inversa, el diálogo de éstas con el trabajo conceptual las precisa y evita los riesgos de extraviarnos en la abundancia de la significación (García, 2010, p.123).[10]

En conclusión, la combinación y fusión de la formación teórica con el oficio coreográfico se hace evidente en la poética coreográfica de una obra de danza contemporánea creada como *investigación-creación*. La creación a partir de la investigación conceptual descubre nuevos métodos creativos y genera un lenguaje propio en cada proyecto. Los conceptos se transforman en metáforas que se expresan individualmente, propiciando la originalidad del lenguaje. El resultado de un proceso serio de investigación es una creación profunda, impregnada de significado, buscando el modo justo de expresar cada idea, logrando así una poética impregnada de procesos de introspección, reflexión y apropiación del conocimiento.

10.García, N. (2010). La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia. Madrid, España: Katz Editores.

REFERENCIAS

Archer B. (1995). "The Nature of Research", en Co – design. Interdisciplinary Journal of Design, January 1995, (Pp 6-13).

Daza, S. L. (2009) "Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación de las artes". Plumilla educativa, volumen 6, pp. 73-79. Recuperado de http://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/plumillaeducativa/article/view/560

Del Mármol, M., y Sáez, M. L. (2013) "Arte, cuerpo y políticas del conocimiento". En Daniel Jorge Sánchez (Coord.) Epistemología de las artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo. (Pp. 194-226). Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad de la Plata.

Fediuk, E. (2012) "Artes: conocimiento, currículo y calidad educativa". En Verónica Díaz y Hugo Gil (Coord.) Visiones transdisciplinarias de ámbitos creativos: arquitectura, arte y ciudad. (Pp. 203-216). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

García, N. (2010). La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia. Madrid, España: Katz Editores.

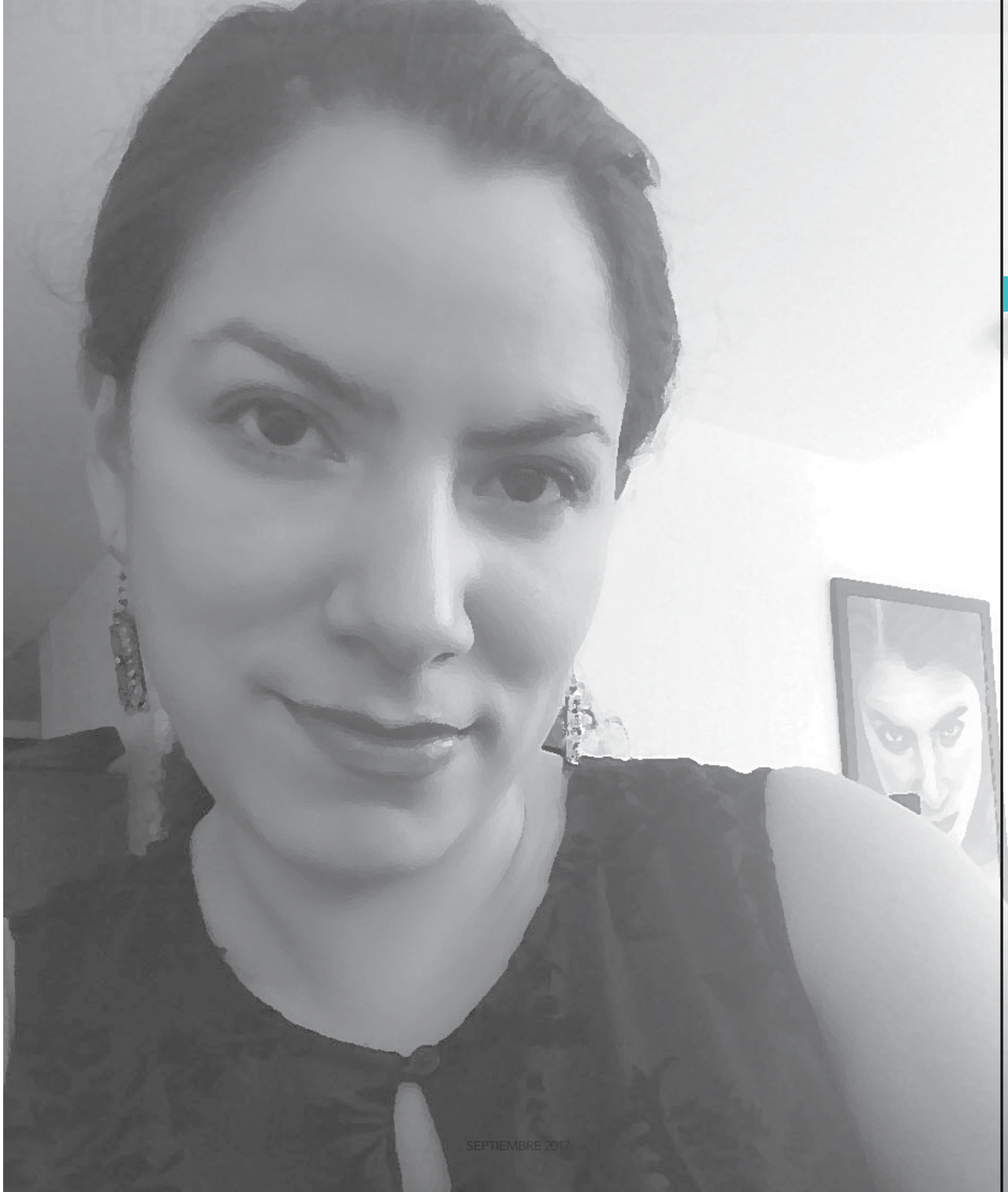
Gonczi, A, y Athanasau, J. (1996) Instrumentación de la educación basada en competencias. Perspectiva de la teoría y la práctica en Australia. Montevideo, Uruguay: Ed. Limusa.

Hickman, M. (2016) "El conocimiento teórico y su aplicación en la danza". Reflexiones Marginales. Volumen 37. Recuperado de http://reflexionesmarginales.com/3.0/el-conocimiento-teorico-y-su-aplicacion-en-la-danza/

—. (2013) Proceso creativo de la obra coreográfica Muerte del alma. (Tesis de maestría). Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

Fuentes electrónicas:

"Maestría en educación y expresión para las artes", recuperado de http://www.cuaad.udg.mx/?q=oferta/posgrados/maestrias/meea



VERÓNICA ALVARADO

CUERPO, IMAGEN *Y DANZA*

> Cuando la emoción del hombre danzando libera el deseo de volver visibles las imágenes hasta el momento invisibles, es por el movimiento del cuerpo que estas imágenes manifiestan su primera forma de expresión. Es el movimiento donde el gesto que va a nacer toma el soplo vivificante de su potencia rítmica vibrante.
>
> Mary Wigman

En la siguiente ponencia me propongo abordar algunas de las ideas del filósofo Jean-Luc Nancy en torno a la danza. El acercamiento de este autor a dicho tema es singular, pues podría pensarse que, dado su perfil de filósofo, sus aproximaciones podrían abordarse desde un ámbito interpretativo desde la mera abstracción del pensamiento elevado y para fines externos al propio campo dancístico. Parece no ser ese el camino que toma nuestro filósofo, asimismo es un autor que se interna en el propio ámbito del arte, crea arte, nos sólo habla de él. Ha sido cuerpo artístico creando sentidos.

Así, se trata de un pensador que aborda el tema con un interés que se vincula a sus reflexiones sobre otro tema que le inquieta profundamente: el cuerpo.

Por ello, comenzaré por abordar estas reflexiones sobre el cuerpo porque ello nos llevará a una clara concatenación con la danza. En el libro Corpus, del año 1992, Nancy trata de una nueva ontología del cuerpo, una con la que difícilmente nos identificamos en el mundo occidental, a causa del largo aliento de los contextos históricos en los que concebimos el cuerpo, por ejemplo (el más arraigado), el que nos heredó la modernidad. Nancy generará una serie de nociones al interrogarse por el cuerpo, nociones que permitirán pensarlo en muchos lugares, en tanto signo, símbolo, en ámbitos estéticos, antropológicos, psíquicos e incluso médicos.

El cuerpo es un constructo de muchas visiones entre las que encontramos su ser efímero, agotable y

muy precario por su temporalidad. Se le mira como un todo organizado o como una serie de parcialidades orgánicas separadas, es a la vez biológico, teleológico o tecnológico. En la actualidad es el blanco de los medios de comunicación y fines como su sanidad, juventud y belleza estereotipada, contra toda visión de envejecimiento, dolor o mortalidad. Pensemos en implantes, trasplantes, injertos, prótesis, rediseños, etc.

Pensar el cuerpo requiere pensarlo desde lo dicho y más allá. Nancy piensa el cuerpo, también, desde el horizonte del acontecimiento, no se trata de un cuerpo separado de su finalidad misma, no hay lo que le antecede o lo que le trasciende. Si no lo que es, siendo, aconteciendo. Nancy señala:

> El cuerpo *da lugar* a la existencia… y, muy precisamente, da lugar a que la existencia tenga por esencia no tener esencia. Por eso es por lo que la ontología del cuerpo es la ontología misma: ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo *es* el ser de la existencia. (Nancy, 2003b, p.15)

Por ello nos dice Nancy que "No tenemos un cuerpo sino que somos un cuerpo" Hemos dejado del lado el cuerpo que es, siendo, cuando se expone cuando se vuelca externándose, porque se le ha escindido constantemente entre lo artificial y lo natural, entre lo interno y lo externo, es decir, se le ha separado y construido entre pensamiento y corporalidad, entre lo pensado y lo pesado, entre alma y cuerpo. Antecedentes claros del platonismo y cartesianismo. Pero ¿Y el cuerpo en el que ya estamos?, ¿ese cuerpo que sentimos, el que descansamos, el que nos vence, el que hacemos caer, penetramos, dislocamos, etc.?

Nuestra obstinación es pensar el cuerpo como contenido, lo diferenciamos del pensamiento como si se tratase de diferenciar forma y contenido, "Cárcel del alma" diría Platón, ¿es que el cuerpo es sólo un contenedor? En su obra Corpus, Nancy retoma el cuerpo como una libertad desencadenándose que no atañe a formas y contenidos, a interiores o exteriores, u adentros o afueras. La libertad misma y el sentido son el cuerpo. El cuerpo es en sentido de Heidegger, abertura del ser, lugar de existencia. Nancy señala: "Que se escriba, no del cuerpo, sino el cuerpo mismo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo […]" (Nancy, 2003a, p. 13).

Lo dicho cobrará mucho más sentido cuando nuestro autor aborda el tema de la danza. Hay muchos lugares donde Nancy reflexiona acerca de la danza, no como una reflexión cerrada sobre sí, sino en constante movimiento de comprensión y aprehensión (libros, correspondencia con la coreógrafa Mathild Monnier, conferencias, etc.). El pe(n)sar del que nos habla Marie Bardet en su texto "Extensión de un cuerpo pe(n)sando"[1] o el aspecto en el que aquí profundizaremos: la imagen.

En una conferencia del 2015, titulada la "La imagen como danza" Nancy explaya ideas que nos clarifican algunos de sus modos de aprehenderla. Comienza por citar a Nietzsche en su obra *Así habló Zarathustra* con la muy conocida frase "yo no creería más que en un dios que supiese bailar"; se entiende la visión Nietzscheana, pero Nancy juega con ella y de ella emanan sus reflexiones, y nos lleva a una oposición tajante: ¿acaso un dios se entrenará?, no podría, por su sobrenaturalidad; pensar al dios o a los dioses, es pensar una abstracción que la separa del ámbito sensible y que se torna casi siempre un ámbito dominador y de poder; pero si pensamos lo divino como el ser humano mismo y como éste siendo y aconteciendo con la naturaleza misma, visión claramente romántica, la divinidad se torna evidente, sensible.

Dios, sería danzante, porque el ser humano es danzante, un danzante efectivo, real. Nancy recurre a Holderlin, y sus imágenes sobre el cielo, el trueno, la luz con todas sus fuerzas, son evidentes, son efectivas, son Dios, todo acontecer es divino. La danza es divina, como el trueno o el cielo lo son, porque se hacen efectivos, esto es a lo que se llama la apertura del ser, una medida desmesurada de la naturaleza en su haber. Es una naturaleza desmesurada en sí. Es decir, es una medida sin medida.

Plantear la desmesura es plantear lo divino de la naturaleza, su insondabilidad, sin el aspecto religioso de la dominación, nada es más grande que nada, el trueno no es medible con la flor floreciendo o el cuerpo bailando. Lo inmenso no ha de reducirse a figuras jerárquicas. Lo que es se expone a lo ilimitado, no alcanza a ser suficiente, nunca satisface ni se satisface. Lo que es, lo que acontece o aparece es puro desbordamiento. No hay regla ni ley para que lo que existe exista, es decir, sea presencia.

Cuando la flor se abre, cuando el cuerpo se mueve hay un ritmo, un compás, las diferentes épocas y contextos regulan estos ritmos, compases o cadencias. El ejemplo que pone Nancy es la diferencia entre caminar y bailar, caminar tiene un fin, se torna hacia algún lugar fuera del propio caminar, por ejemplo llegar a algún lado, en tanto bailar es una finalidad sin fin, danzar posee su medida en sí mismo. Claro, mientras ese caminar no sea la finalidad introducida en una obra de danza.

El ritmo, el compás es una medida inmanente, se trata de repetir, no bajo medida de cálculo exterior, ajeno al gesto mismo de repetición. Repetición con fin ajeno sería la del leñador, por ejemplo, que golpea contundentemente repitiendo un gesto para algo externo. En la danza la repetición de un gesto parece ser por reconocimiento del cuerpo mismo, se extiende, balancea y mueve siendo dibujo, relieve, contorno, el gesto es propio.

Y sí, aquí abunda Nancy en otras artes, de las que dice que se trata de la intensificación de registros sensibles, en la pintura, por ejemplo, los registros intensificados son los colores mezclados, los derrames o los contrastes, pero, ¿qué pasa con la danza? ¿Cómo se da su intensificación de lo sensible? Se intensifica el cuerpo mismo "como cuerpo en el mundo" y aquí cito textual a Nancy:

> "Un cuerpo es un sentir-se, más allá de su organización, sus funciones, su integración en una unidad de presencia y de acción…es una manera de experimentarse a sí mismo, de saberse a sí mismo, distinto de todos los otros cuerpos" (https://www.youtube.com/watch?v=g5LBm6IZStE)

El cuerpo se regresa a sí mismo, se tensa, cae, vuela, articula. Articula un mundo en el mundo, lo explora, lo inventa. Es mundo.

La danza es "juego de la conciencia de sí", pero Nancy no piensa en una conciencia con interior y exterior, como cuerpo-alma separados, la danza es inmediata y absoluta a la vez, es cuerpo y alma a la vez, es inmediatez y espiritualidad, es el juego de sí mismo consigo mismo y otros. Alma y cuerpo se sienten, son lo mismo, lo propio. Sentirse en ese juego es estar ante sí, es la llamada *presencia ante sí* de Derrida, no como pura identidad, sino como distancia ante sí mismo. Es decir, nosotros mediamos ante nosotros mismos y con el mundo.

No somos pura identidad, nos distanciamos y aproximamos a nosotros mismos y al mundo con el que tenemos tangencialidad. Somos tangentes al mundo. Un cuerpo abre el afuera, o está todo el tiempo afuerándose. Se expone, se hace ajeno a sí mismo, se rompe o dispersa, abre infinidad de sentidos posibles. Nuestras formas de hacer tangencia en el mundo son infinitas.

El cuerpo danzante parece estar en muchos sentidos *desinstrumentalizado*, puesto que no tiene finalidad dada. Pensado no desde el cuerpo danzante sino desde cualquier cuerpo, preguntémonos: ¿acaso será que se nos imponen y se nos condena a cierta tangencialidad con el mundo de modo que no podemos palparlo? Encontramos también toda una vertiente política en Nancy, somos cuerpo que se tangencia con el mundo pero hasta qué punto ese mundo nos es inaccesible.

La danza es garantía de una tangencialidad con el mundo sin finalidad, la tangencia es tocar, cambiar, alejarse, regresar, venir, eclosionar, amontonarse y el ritmo lo posibilita. El ritmo y la repetición posibilitan rozar el mundo. Se trata de una repetición de prueba tras prueba, no como repetición o prueba idénticas, nunca se repite lo idéntico. Lo que se repite así sea sólo una vez, nos dice Nancy, "abre el infinito actual" gestos, emociones, transiciones posibles.

La danza es aquello volcado hacia afuera, hacia la presentación, hacia la transformación de la forma, se transforma el cuerpo, intensificando la relación con él sí mismo. La transformación por un lado es el regreso a sí mismo, un sí mismo que se sacude, se flexiona, se mueve, aletea, golpea, pero por otro lado lo hace para crear forma, formar cuerpo, formar alma. Es decir, hace surgir forma, contorno, mediante su ritmo. Nancy lo llama *Allure*, manera

1. Bardet, Marie (2012) "Extensión de un Cuerpo pe(n)sando". En Alvaro D., Bardet M., Billi N, Cozzarin C, Cragnolini, M.B., Fleisner P., Nancy JL., Sforza A, Jean-Luc Nancy: Arte, filosofía, política (pp. 75-90) Buenos Aires: Prometeo Libros.

de presentarse, aspecto. Se crea forma retornando pero nunca pensado como un regreso lineal sino como desviante, desestabilizado.

La danza al crear forma y retornar genera imágenes, engendrar la imagen deviene del regreso a sí mismo del cuerpo danzante, la figura no termina nunca de figurarse, configurarse o desfigurarse. La danza parece ser esa intensificación del sí como retorno. Habría que pensar la imagen no como una figura inamovible o estática, rey, sirena, etc. que se tornan arquetipos o modelos. La imagen no tiene modelo o prototipo, en ello reside su configuración, en lo asemejante. El cuerpo danzante es modelo de sí mismo y se modela. El sí no está dado, por ello hace imagen, pues Nancy se pregunta si cuando hay modelo más bien se trata de una duplicación. Cuando se reproduce algo se desea hacer imagen, pero ¿se logra?

La imagen tiene que ver con la ausencia, se retorna a sí mismo para realizar lo distinto, se aleja de sí mismo. La ausencia es condición de la imagen, así la imagen imaga, no es copia, se innova el sentido. El ejemplo al que alude nuestro autor es al de las máscaras mortuorias latinas, donde se hacen presentes los ancestros que han desaparecido, se hacen efigies de los moldes del muerto y se exponen en las fiestas con un valor comunicativo más que de reproducción, lo que hay en ellas es una huella, se comunica el sentido de acuerdo al contexto y época.

Aunque el sentido no es único e inamovible, se vuelve referencia. La imagen comunica sentido, como lo hace el retrato al mostrar la ausencia, la reproducción de los rasgos no es lo esencial sino lo que remite al ser mismo, que a la vez nunca es idéntico o está agotado en el retrato mismo. Todo esto lo podemos pensar en un paisaje o una naturaleza muerta, o en una imagen no figurativa, etc. Nancy habla también, con Blanchot, del cadáver, para clarificar el tema de la imagen respecto a lo ausente, pues en el cadáver la ausencia infinita crea sentido exponiendo esa ausencia.

Así, el sentido no es más que propio, no es poseído, una propiedad que no podemos poseer, aunque nos dediquemos a ella. En Derrida se llama exapropiación, es decir, "Todo lo que está en juego en una imagen". Y es la imagen el meollo de toda forma artística. El sentido propio de otros asuntos es claro, si miro un mingitorio, me queda claro su sentido, no habré de cuestionármelo, pero si lo miro en medio de una sala de museo y con una inscripción que dice "La fuente" su sentido propio es otro, pues el contexto y el ritmo en el que se presenta es otro, aludo aquí a la obra de Marcel Duchamp.

La imagen no descansa, no tiene reposo incluso aquella imagen fija, pensemos en el cine o la fotografía. Respecto a la danza, Nancy nos dice que la danza no deja de *danzar*, siempre está expuesta, no tiene lugar fijo, no reposa, no tiene lugar propio, parece no semejar a nada, no traslada semejanzas, no se parece a nada.

La danza como imagen según nuestro autor, nos proporciona el sentido intrínseco de lo real. La pregunta es ¿podríamos no imaginar? ¿Podríamos no hacer imágenes o no habitarlas o que ellas nos habiten? Si aceptamos que siempre estamos en la apertura del sentido, la danza y el cuerpo nos muestran que siempre se está expuesto, como imagen, en tensión, en pulsión. Nancy menciona "Ex-istir es estar fuera de sí", pero estar fuera de sí es el mismo sí expuesto. Afuera es el lugar del sí, como el cuerpo es el alma expuesta. Ni alma solo, ni cuerpo solo:

> "La gravedad vuelve una vez más, a la hora de pensar ese "ni-ni": ni contacto inmediato, ni distancia absoluta, ni una sola substancia, ni dos opuestas, ni extensa ni inextensa; ni adentro ni afuera; ni material ni inmaterial." (Bardet, 2012, pp. 88,89)

No es un yo que corre para tomar un taxi, es este cuerpo que se dobla, se flexiona, se despliega y se desplaza aconteciendo hacia el taxi. Una imagen de ritmos, cambios, tensiones e impulsos propios. Así, nos dice nuestro autor, el ritmo es la evidencia de la imagen, con lo que la imagen se evidencia.

Ser sí mismo, en Heidegger, apropiación de lo propio es *Ereignis*, acontecimiento, lo que sucede, se produce o pasa. El acontecimiento es la apropiación de lo propio, sin complemento de objeto, es lo que sucede, no terminado, no agotado, no acabado. En la danza es el acontecimiento lo que sucede en la imagen colmada de ritmo. *Ereignis* es una palabra que no proviene etimológicamente de propio sino de ojo, en el sentido del que habla Heidegger como lo que se muestra, darse a la vista, aparecer. Nancy alude a ello:

Ser propio es siempre un mostrarse, un hacer imagen...me muestro a los otros, yo los dejo que tomen una imagen de mí y yo me muestro a mí mismo los otros, el mundo y hasta cierto punto a mí mismo según los imagino propiamente. (https://www.youtube.com/watch?v=g5LBm6IZStE)

En la danza el sí mismo se muestra con esa fuerza del que hace imagen, con ese allure, manera de presentarse y que a la vez hace fuerza con otras fuerzas, otros cuerpos, a través de la tensión y los gestos. La fuerza que genera imagen, innova sentido, mundo, imagina revelándose imagen, define una medida de lo inconmensurable. Crea mundo.

Bibliografía

Alvaro D., Bardet M., Billi N, Cozzarin C, Cragnolini, M.B., Fleisner P., Nancy JL., Sforza A, (2012) Jean-Luc Nancy: Arte, filosofía, política, Buenos Aires: Prometeo libros

Nancy, J.-L. (2003a). Corpus (Tr. Patricio Bulnes). Madrid: Arena.

— (2003b). El sentido del mundo (Tr. J. M. Casas). Buenos Aires: La Marca.

Fuentes de internet

BV Vasconcelos, (2015) Imagen- Danza, por Jean Luc-Nancy. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=g5LBm6IZStE

MESA 6

LA SOBREVALORACIÓN CORPÓREA COMO MEDIO ANTE LAS FALENCIAS TEÓRICAS

Anadel Lynton (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, INBA. México). “Danzando en comunidad.”

Co-fundadora e investigadora de Cenidi-Danza INBA (1983), creadora de acciones artísticas y maestra. Bailó con los ballets Nacional e Independiente y con Tropicanas e Iris en colaboración con Abigail Jara, Valentina Castro y Ana González. Imparte talleres Danzando en Comunidad y coros de movimiento. Conduce diálogos de percepciones sobre el proceso creador entre públicos y artistas. Estudió en la ENAH donde impartió investigación de danza, teatro y performance.

Kazia Orantes (Guatemala-México). “Cibercultura y sobrevaloración corpórea en la creación coreográfica del siglo XXI.”

Bailarina, coreógrafa, gestora y docente nacida en Guatemala. Estudió danza en escuelas del INBA y la Licenciatura en Psicología en la USAC Guatemala. Docente en la Universidad Rafael Landívar y en la USAC (Guatemala) y en la UACM (México). Coordinadora del Festival Nacional de Danza y Movimiento en Guatemala en sus emisiones I y II. Su trabajo se ha presentado en todos los países de Centroamérica, Venezuela, México, entre otros.

Alejandra Tenorio Orozco (Facultad de Filosofía Dr. Samuel Ramos, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. México). “El tacto, sentido primario en la danza. Análisis desde Husserl.”

Egresada de la Facultad de Filosofía Dr. Samuel Ramos, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Participó en el Encuentro de Creadores 2015 EPBA de la UMSNH. Comenzó sus estudios en la danza a la edad de 11 años en técnica clásica y moderna, ha formado parte de distintos proyectos, compañías y colectivos dancísticos en el estado de Michoacán.

Javier Contreras Villaseñor (CICO Centro de Investigación Coreográfica-INBA. México). “Por la alegría de una epistemología que danza (o más allá de la seducción de las prácticas y de la seducción de la interpretación).” Docente, coreógrafo, pergeñador de poemas y, a veces, de imágenes. Estudió formalmente letras y cine en la UNAM. Fue estudiante libre del CICO. Director y co¬fundador del grupo dancístico interdisciplinario Proyecto Bará. Actualmente es director y docente del CICO, profesor de materias teóricas para la danza en la ENDCC y asesor en la Maestría en Investigación de la Danza del Cenidi ¬Danza José Limón (INBA).

ANADEL LYNTON

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información José Limón, INBA

DANZANDO EN COMUNIDAD:
CREANDO DANZAS Y RITUALES CON MOVIMIENTO A LA MEDIDA DE LAS NECESIDADES DE SU GRUPO

DANZANDO EN COMUNIDAD es una metodología diseñada para enseñar a maestros de danza y otras artes, artistas, promotores comunitarios y ciudadanos en general los diversos procesos que se puedan usar para crear y llevar a la práctica danzas y rituales contemporáneos con fines ceremoniales, políticos y de integración social.

Moverse en grupo puede producir una de las experiencias más estimulantes y satisfactorias que la vida ofrece. Todas las sociedades usan el movimiento en comunidad como un medio importante para simbolizar la solidaridad e identificación grupales. Saludos de mano, caravanas, brindis y porras, o hincarse, inclinar la cabeza y juntar las manos, se encuentran entre los muchos gestos corporales que se utilizan como recursos para manifestar celebración, reconocimiento hacía los demás o devoción.

Los rituales en movimiento se encuentran entre los medios más poderosos que la humanidad ha encontrado para expresar la cohesión de grupos alrededor de propósitos comunes. Desfiles y manifestaciones, bodas, cumpleaños y graduaciones, carnavales y ferias, ritos religiosos y ritos de pasaje de todo tipo, se hallan entre los ejemplos de la gran variedad de eventos donde el movimiento simbólico es esencial para el regocijo, la conmemoración y la unidad grupal.

La vida contemporánea nos presenta con muchas situaciones donde los rituales tradicionales puedan ser enriquecidos o recombinados o incluso es posible crear nuevos rituales para cumplir con las necesidades y propósitos del presente y de grupos o eventos específicos.

Sin embargo, en el medio urbano, las danzas grupales en contextos sociales y religiosos tienden a caer en desuso o bajo la influencia de los medios masivos de promoción comercial. La renovación de las danzas, vital para actualizar sus significaciones y contextos empieza a quedar en manos ajenas a las comunidades. La capacidad de la propia comunidad de crear se pone en duda, al ubicar la creación artística como campo exclusivo para profesionales autorizados. Afortunadamente, también se empieza a percibir una incipiente contratendencia que busca revivir o recrear oportunidades para usar el movimiento simbólico grupal.

El taller DANZANDO EN COMUNIDAD proporciona herramientas para crear danzas y rituales sencillos a través de un proceso grupal colaborativo. El proceso experimentado en el taller puede servir de modelo para creaciones similares con otros grupos de distintas características. En el transcurso del taller, todos los integrantes del grupo participarán en lluvias de ideas sobre el tema, contexto y forma de la danza o ritual que se proponen planear y llevar a cabo.

Posteriormente experimentarán con estas ideas y seleccionarán algunas para desarrollar e incluir en el evento que decidan efectuar. Se creará un guion o "reglas de juego" que fijarán ciertos parámetros más o menos abiertos a variaciones en el momento de la ejecución, según las necesidades de lo planeado.

La Danza de Oventik

Los invito a hacer una danza participativa que crearon 4 equipos en un taller de danza comunitaria dentro de una visita de un grupo de chicanos de Los Ángeles que vinieron a México para conocer a una comunidad tzotzil zapatista de los Altos de Chiapas. Además de dialogar sobre temas sociales, la consigna era recrear los temas en los talleres: de danza (que impartí yo), poesía, teatro, canción y video, entre otros. El primer día la consigna de los talleres era crear algo sobre el tema "Y nos encontramos" y de bienvenida a los visitantes al Encuentro Chicano-Indígena. Cada equipo aportó ideas. Decidieron evocar el medio ambiente de la región, los Altos de Chiapas. Hicieron una danza que se regala a quienes lo quisieron pero sólo si lo aprenden bien, así que a ensayar. Si ya conocen la danza, ayudan a los demás demostrándolo en su versión.

"El sol, la luna, las estrellas, el viento, las nubes, el rayo, la lluvia, la neblina que se mete en todas partes, tú, yo, ustedes, nosotros, de corazón estamos aquí en el Centro Cultural del Bosque, en el Bosque de Chapultepec, la Colonia Polanco, Delegación...en la Ciudad de México, en el país México, el continente americano, el planeta tierra, el sistema solar, la galaxia vía láctea, en el universo todo, estamos en todos estos lugares al mismo tiempo, y, a lo mejor, en otros lugares que no conocemos. Me parece un milagro".

¿Ya la aprendieron? Entonces, la pueden llevar a casa, doblarla y guardarla. Cuando tienen ganas de bailar la pueden sacar, sacudir un poquito para quitarle las arrugas, ponérselo e invitar a bailar a la familia, los vecinos, los colegas o con quienes quieran.

Las inhibiciones tan comunes que propician las actitudes de la cultura contemporánea hacia el uso expresivo del movimiento corporal como algo sólo para artistas o comunicadores profesionales o para gente con cuerpos "perfectos", se superarán gradualmente con el uso de movimiento cotidiano como el vocabulario básico para la danza que se crea. La música se ejecutará con percusiones sencillas usando el cuerpo (aplausos, golpes de pies, etc.) y con pequeños instrumentos musicales que proporcionará el coordinador del taller y la comunidad, o puedan construirse con materiales a la mano. También se usará la voz, reciclando melodías conocidas e inventando variaciones. Puedan incorporarse textos sencillos de tradición oral, literarias, o creados por el grupo, cuando estos sirvan para apoyar los propósitos y medios de expresión decididos entre todos.

Este programa de enseñanza está diseñado para gente con o sin experiencia extensa con la danza o el deporte, ya que se basa en compartir y elaborar variaciones sobre movimientos de uso cotidiano en el trabajo y la comunicación y que no requieren técnicas especializadas para su ejecución. También puede utilizarse movimientos de danzas sociales y tradicionales con los cuales el grupo se siente cómodo. Se harán prácticas para ayudar al grupo a experimentar cómo se puede adaptar cualquier movimiento habitual a las necesidades de comunicación, además de expandir los rangos de movimiento para incluir movimientos menos acostumbrados, pero que no representan grandes dificultades físicas o de coordinación. Así, el trabajo está al alcance de personas con habilidades físicas variadas, incluyendo personas mayores o con alguna discapacidad.

La adaptabilidad es un principio rector y pueden participar desde 6 a 30 o más personas. Un tamaño ideal para el grupo de participantes sería de 10 a16 personas. Está planeado para personas de 15 años en adelante y pueden participar grupos intergeneracionales y de condiciones físicas muy variadas.

El programa está concebido para llevarse a cabo en 21 horas aproximadamente que pueden repartirse de distintas maneras. Sin embargo, en caso necesario, puede llevarse a cabo en forma abreviada, según las necesidades del grupo. En todos los casos, las sesiones del taller culminarán, el último día, con un acontecimiento, un "performance", para la comunidad de origen del grupo, que preferentemente se llevará a cabo en espacios abiertos cuyas características arquitectónicas y naturales y/o cuyas asociaciones históricas apoyarán la transmisión de significados: (por ejemplo, en plazas, atrios, patios de edificios coloniales o públicos, parques o campos). Se espera incluir espacios para la participación del público siguiendo movimientos sencillos y usando la voz. Una parte importante del taller será la discusión final de evaluación sobre posibles aplicaciones futuras de lo aprendido.

Idealmente, los participantes podrán aplicar los principios aprendidos y experiencias vividas en el taller en su trabajo profesional o de voluntarios, dentro de sus comunidades, en la enseñanza y con sus familias, para seguir difundiendo la idea de que crear y ejecutar danzas y rituales en movimiento contemporáneos es posible, gratificante, divertido y no es demasiado difícil o complicado.

En fin, se propone que todos tengan una experiencia estimulante en el proceso de adaptar herramientas de la producción artística y las dinámicas grupales al servicio de las necesidades colectivas del aquí y ahora del grupo participante y su comunidad.

La adaptabilidad es un principio rector y pueden participar desde 6 a 30 o más personas. Un tamaño ideal para el grupo de participantes sería de 10 a16 personas. Está planeado para personas de 15 años en adelante y puedan participar grupos intergeneracionales y de condiciones físicas muy variadas.

El programa está concebido para llevarse a cabo en 21 horas aproximadamente que puedan repartirse de distintas maneras. Sin embargo, en caso necesario, puede llevarse a cabo en forma abreviada, según las necesidades del grupo. En todos los casos, las sesiones del taller culminarán, el último día, con un acontecimiento, un "performance", para la comunidad de origen del grupo, que preferentemente se llevará a cabo en espacios abiertos cuyas características arquitectónicas y naturales y/o cuyas asociaciones históricas apoyarán la transmisión de significados: (por ejemplo, en plazas, atrios, patios de edificios coloniales o públicos, parques o campos). Se espera incluir espacios para la participación del público siguiendo movimientos sencillos y usando la voz. Una parte importante del taller será la discusión final de evaluación sobre posibles aplicaciones futuras de lo aprendido.

Idealmente, los participantes podrán aplicar los principios aprendidos y experiencias vividas en el taller en su trabajo profesional o de voluntarios, dentro de sus comunidades, en la enseñanza y con sus familias, para seguir difundiendo la idea de que crear y ejecutar danzas y rituales en movimiento contemporáneos es posible, gratificante, divertido y no es demasiado difícil o complicado.

En fin, se propone que todos tengan una experiencia estimulante en el proceso de adaptar herramientas de la producción artística y las dinámicas grupales al servicio de las necesidades colectivas del aquí y ahora del grupo participante y su comunidad.

OBJETIVOS DEL TALLER FORMATIVO DANZANDO EN COMUNIDAD

- A través de la experiencia directa, comprender los valores que puede ofrecer el proceso de danzar en comunidad.
- Crear rituales y danzas a la medida de grupos y ocasiones específicas.
- Practicar la identificación de las características esenciales de movimientos sencillos a través de la observación y

análisis y de la experiencia de adaptar los movimientos al cuerpo propio y ayudar a sus compañeros a ejecutar movimientos que puedan ser menos habituales para ellos.

• Desarrollar habilidades básicas de movimiento adaptadas a los intereses y la experiencia de los participantes, al compartir procesos de ejecución de patrones de movimiento habituales y menos acostumbrados.

• Practicar la creación de movimientos que surgen a partir de imágenes.

• Practicar el uso de variaciones en el tiempo, espacio, energía y flujo para enriquecer o resignificar patrones de movimiento.

• Examinar situaciones donde las danzas y rituales de movimiento podrían usarse, analizando los objetivos del evento (el por qué), los participantes y público o testigos a quienes se dirigirá (para quiénes), el o los sitios donde podrían llevarse a cabo (dónde) y los contenidos (qué), después de lo cual se podrá optar por una estructura y determinar qué movimientos, sonidos, uso de objetos y vestimentas, cuentos o narrativas podrían ser apropiados (cómo). Todos estos son factores necesarios a tomarse en cuenta al planear eventos específicos a través de la creación de guiones hechos a la medida de las necesidades de la comunidad.

Se muestran algunas fotos de acciones en distintos lugares.

Una premisa de todas las danzas en comunidad es que los procesos democráticos y la innovación puedan ir de la mano. La creación en las artes no está limitada a los aparentemente autónomos especialistas en bellas artes, ni a la producción de los medios masivos movidos por el comercio, sino que puede encontrar lugar dentro de las comunidades contemporáneas a través de los procesos colaborativos. La producción de eventos en vivo que involucran movimiento puede formar parte de los procesos internos de comunicación dentro de las comunidades. Los materiales culturales necesarios ya existen en las comunidades y pueden ser usados como citas y reciclados o fusiones, según los gustos de los participantes.

La danza contemporánea mexicana está produciendo bailarinas y bailarines técnicamente espectaculares. Sin embargo, siento que muchos de los posibles públicos para nuestra danza no se identifican ni se conmueven con mucho de lo que se presenta en los teatros. Es posible que al público le falte experimentar el movimiento expresivo y elementos para apreciar y “entender” el movimiento abstracto. Aunque muchos aprecian el virtuosismo, no es suficiente.

Además, a muchas y muchos les han educado para sentirse acomplejados y creer que su cuerpo no puede bailar. Alegan que tienen tres pies o dos izquierdos, ser torpes, tiesos, demasiado viejos o feos. Otros quieren crear y bailar sus propias danzas pero les han enseñado que primero tienen que dominar un vocabulario específico de movimientos, un estilo legitimado.

DANZANDO EN COMUNIDAD como método de trabajo para crear danzas que comunican se basa en el uso de la improvisación, la creación de guiones por equipos y el organizar eventos o acontecimientos para comunicar algo dentro del grupo o a otros grupos o comunidades.

Me han inspirado mis estudiantes de muchos talleres de DANZANDO EN COMUNIDAD y coros de movimiento y de la maestría en investigación de la danza de CenidiDanza. Mis colegas Graciela Henríquez, Valentina Castro y mis maestros Anna Halprin, Ana de Quiroga y Enrique Pichon Riviere, Paulo Freire, Augusto Boal, Rudolf Laban y muchos más. Quiero agradecer a todos, aunque no hay espacio para nombrarlos, están en mi corazón y en mi praxis teórico-práctico y amoroso.

KAZIA ORANTES

CIBERCULTURA Y SOBREVALORACIÓN CORPÓREA EN LA CREACIÓN COREOGRÁFICA DEL SIGLO XXI

En las últimas décadas las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC) han provocado importantes cambios socioculturales, que han dado origen a la llamada cibercultura.

Según Lipovetsky la cibercultura se centra en tres componentes: el mercado, la eficiencia técnica y el individuo. El mundo cibernético está íntimamente relacionado con el mercado y el individualismo. Si bien la virtualidad y la inmediatez que ella proporciona tienen muchas ventajas, habría que poner atención en aprender a identificar y esquivar las desventajas. Los que nacimos antes de que apareciera el mundo virtual como una opción para prácticamente todos los que vivimos en espacios urbanos, podemos ver la diferencia. Ahora todo es inmediato, y los procesos de creación pueden tener una tendencia a ser más cortos y menos profundos.

La cultura surge a partir de procesos de comunicación, la cultura es comunicación. La primera era de la comunicación fue la oralidad, la segunda la escritura; y de acuerdo con Kerkchove, Levy y Lipovetsky, la cibercultura es la tercera era de la comunicación, pues tiene un lenguaje más universal que el que procede del alfabeto o código letrado: el lenguaje digital.

La manera en la que se transmite el conocimiento también ha cambiado. El arte es una forma de conocimiento y por lo tanto la manera de crear y la percepción del espectador no es la misma que hace dos décadas. El conocimiento se transmite a través del lenguaje, y con él transmitimos una parte de nuestra identidad.

Tradicionalmente se ha utilizado el lenguaje oral en la mayor parte de la historia de la humanidad. Actualmente se utiliza sobre todo el lenguaje escrito combinado con el digital, éste genera un bombardeo masivo de textos, imágenes y sonidos, lo que puede provocar que se bloquee la capacidad de comprensión al no dejar tiempo para analizar y profundizar en un texto corto, en una imagen o en una idea. El conocimiento oral se mantenía únicamente por medio de la memoria, actualmente existen muchos dispositivos capaces de guardar la información por nosotros; nuestra memoria empieza a ser sustituida por la memoria de dispositivos electrónicos. Por otro lado, estar todo el tiempo cerca de un dispositi-

vo que nos conecta al mundo virtual nos mantiene con la mente relativamente ocupada todo el tiempo, en "atención parcial continua"[1], atendiendo todo y comprendiendo nada, y dejándonos sin tiempo para analizar, profundizar, reflexionar.

Definitivamente, para comprender las creaciones artísticas que actualmente producen las nuevas generaciones hay que comprender a la generación digital.

Partamos de tres aspectos importantes que determinan la era digital: la libertad de expresión en el espacio cibernético, la migración de la interacción física cotidiana a la interacción en el mundo virtual, y el aumento de canales de información.

Una de las implicaciones de lo anterior es que ha habido una transformación en la forma de construcción de identidad, básicamente la identidad se construye a partir de elementos que encontramos en nuestro entorno inmediato. Actualmente es difícil distinguir referentes globales de referentes locales.

Independientemente de cómo se construya ahora la identidad, lo que es un hecho es que sin importar cuál sea la manera, ésta se refleja en el cuerpo: el cuerpo es la representación de la identidad. En el mundo virtual el lenguaje que utilizamos se reduce al lenguaje verbal, por medio de la escritura; todo el tiempo que pasamos utilizando un dispositivo electrónico que nos permite acceder a internet estamos utilizando el lenguaje verbal: el lenguaje no verbal o lenguaje del cuerpo queda rezagado. Por otro lado, al pasar mucho tiempo enfrente de un ordenador o un dispositivo móvil nos movemos cada vez menos.

Probablemente entonces, la necesidad de movimiento que tenemos todas las personas que nos dedicamos a la danza se canalice al momento de crear una obra, en un intento de recuperar al cuerpo que se mimetiza en otros momentos con los aparatos. Vemos entonces que cada vez en mayor medida hay mucho movimiento en la coreografía actual, mucho virtuosismo, pero poca conexión con el espectador, poca claridad, poco o ningún discurso.

El internet es un gran parte aguas en la historia de la humanidad, y ha tenido un fuerte impacto en todos los aspectos del individuo y la sociedad, incluidos la socialización, los procesos cognitivos, la creatividad; y por lo tanto, en la creación coreográfica.

Décadas atrás la mayoría de los procesos creativos en la danza solían tener que ver con un conflicto –interno o externo–, e implicaban un profundo proceso de investigación, ya fuera teórica o física, los procesos de creación coreográfica llevaban consigo una necesidad de comunicar. Todos esos aspectos acercan al espectador a la propuesta, los hacen sentir conectados e identificados.

El lenguaje digital –al parecer universal– que estamos viviendo actualmente en los espacios urbanos, hace que esos impactos sociales "locales" que antes fungían como motivación para la creación coreográfica y generaban tanto material para un discurso en la escena –que además conectaban con el espectador que se sentía frecuentemente identificado– queden en riesgo de pasar inadvertidas para una generación cuyas preferencias se inclinan hacia la exploración del mundo virtual, más que a su entorno inmediato e incluso a su mundo interno.

Pareciera que el vivir en un mundo globalizado implica que el punto de partida para crear tuviera que ser el mismo en cualquier país y/o cultura del mundo. Este mundo globalizado donde las tecnologías de comunicación lo vuelven todo inmediato y nos permiten ver lo que ocurre en el mundo desde nuestra casa, donde podemos ver funciones de cualquier parte del mundo en vivo, varios videos a la vez –que además podemos detener en cualquier momento para hacer otra cosa, para después continuar, o no continuar si no nos gustó–, y cualquier cantidad de información, mientras además platicamos con diez amigos al mismo tiempo.

1.Concepto acuñado por Linda Stone, que se refiere al afán de mantenerse informado a un nivel superficial a través de varias fuentes, en la era digital.

En la danza, muchas de las creaciones surgen actualmente de la aplicación de formas de expresión que están en auge en países con contextos diferentes, considerados "superiores" a nivel dancístico, sin comprender de dónde surgió el lenguaje y sin ir más allá del aspecto corpóreo. El discurso pasa a segundo plano (o se anula) y el objetivo se centra en el movimiento, en que el movimiento sea lo más parecido posible al tipo de movimientos utilizados en expresiones propias de los países que tienen "un nivel dancístico superior". El tema y el proceso de investigación han dejado de ser el punto de partida. No quiero decir con esto que todo proceso de investigación en la danza deba tener un principio teórico, sin embargo, el limitarse a reproducir, el analizar poco, y el no tener una clara identidad individual y colectiva también nos puede llevar a investigar menos a nivel corporal.

Las tecnologías de información y comunicación aportan elementos positivos para el desarrollo individual, social y creativo; las asumimos ya como parte de nuestra vida, nos son indispensables. Pero la era digital también nos ha vuelto más impacientes y menos analíticos, poco a poco y sin que nos demos cuenta.

Decía Aristóteles que para conocer la esencia de las cosas hay que responder a tres preguntas: ¿Qué es? ¿Por qué es así?, y ¿Para qué es? Partiendo de eso me parece que sería interesante reflexionar ¿Desde dónde estamos creando hoy la danza? ¿Por qué estamos creando? ¿Para qué y para quién estamos creando?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Doris Humphrey. (2001) *El arte de hacer danzas*. México, D.F.: Ríos y raíces/ Teoría y práctica del arte. INBA/Cenidim.

Eric Villanueva. (1995) *La danza contemporánea*, un problema sin resolver. México: Grupo Editorial Gaceta.

Sierra Gutiérrez Luis Ignacio. "Cibercultura. La cultura de la sociedad digital de Pierre Lévy". *Signo y Pensamiento*, vol. XXVIII, pp. 386-388.

— Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivos en red. (Abril 2008).

— Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivos en red. *Nómadas*, 28, 8-20.

Pierre Levy. (2007). "Cibercultura: Informe al Consejo de Europa". Barcelona, España: Anthropos.

Brea José Luis. (2007) *Cultura RAM*. Barcelona, España: Gedisa.

Ecija Amparo, De Naverán Isabel. (2014). *Lecturas sobre danza y coreografía*. España: Artea.

Zapata Pepe. (2016) "Transformaciones de las artes escénicas en la era digital". Junio/2017, de Acción Cultural. Sitio web: http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2016/Publi/anuario2016/4_transformacionArtesescenicas.pdf

Elsa Muñiz. (2014) "La desaparición del cuerpo en las redes sociales, ¿un mito contemporáneo?" *En Redes sociales digitales: nuevas prácticas para la construcción cultural* (93-112). México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

ALEJANDRA TENORIO

EL TACTO COMO SENTIDO PRIMARIO EN LA DANZA, ANÁLISIS DESDE HUSSERL

El sentido del tacto es el primer sentido que desarrolla el ser humano, en la semana siete de gestación el feto comienza a sentir; incluso antes del nacimiento el ser humano se conoce a sí mismo mediante el tacto, los roces de extremidades entre sí, o tal vez un ligero choque con el útero, incluso frio o calor.

Husserl retoma la fenomenología (entiendo como el estudio, análisis del fenómeno) realiza un análisis dejando en claro desde un principio que es una experiencia propia, es decir, la experiencia que yo tengo de tal o cual objeto es mía nunca podré saber qué, cómo, o cuál es la experiencia del otro y por lo mismo ninguno puede estar "bien" o "mal"; de igual forma hace una comparación "actitud natural", que bien podemos entender como el estado común del ser humano, dormir, comer, hacer el día a día y tener las experiencias y las actividades cotidianas, y por otra parte está la "actitud fenomenológica" que podemos entender como el "estado" de análisis o razonamiento, cuando todas estas experiencias que tengo diarias (o tal vez no tan diarias) las llevo a pensar, analizar para entender, no el objeto o el fenómeno que se me presenta, sino cómo yo tengo experiencia de éste.

Durante sus estudios, asistió a cursos con Franz Brentano (quien era filósofo y psicólogo) también fue maestro de Freud (entre otros más) pero aquí lo relevante fue la influencia que tomaron tanto Husserl como Freud, ya que ambos buscaban una fundamentación de la psicología, y ambos tomaron caminos distintos (Husserl con la fenomenología y Freud con el psicoanálisis); por otra parte, Husserl tuvo discípulos como Haidegger y Merleau-Ponty (este último retomó el trabajo de Husserl y desarrolló una fenomenología relacionada al arte).

Aunque el trabajo de Merleau-Ponty es muy amplio, relacionado con el arte e interesante, me parece que Husserl analiza la experiencia del tacto que puede ser muy interesante y "rico" para el que danza, mas especifico y a la vez amplio.

La concepción de cuerpo para Husserl

“El cuerpo concurre como órgano perceptivo del sujeto experimentante y ahora tenemos que afrontar esta corporalidad”, (cuerpo físico material, y el cuerpo vivido y un tercer cuerpo, por así decirlo, que se vive a sí mismo y tiene experiencia de sí mismo, lo corpóreo es experimentado por lo corporal y el cuerpo toma ambas posturas, no son dos cuerpos, uno con dos posibilidades. Retomemos también la idea de actitud natural y actitud fenomenológica.

Cuando nos encontramos en actitud natural entramos en contacto con un sinfín de objetos y cuerpos y ahí quedan (la taza del café, el lapicero, las teclas de la computadora cuando escribo etc..) en cambio cuando el cuerpo se encuentra en estado de danza (no precisamente bailando) es decir en una disposición para la danza los sentidos se agudizan, el campo visual cambia pues el espacio es distinto, hay más cuerpos, el oído me permite mantener el equilibrio y continuar percibiendo tal vez la música (o incluso la respiración del otro) y lo mismo pasa con el tacto, me encuentro en una disposición donde me permito tocar y ser tocado, una persona que no se dedica a la danza o que practique alguna técnica corporal, difícilmente podrá permitirse tocar y ser tocado pues el tacto es el único sentido que se expone a la vez que experimenta (podría ver sin ser visto, mantener una distancia o encontrarme en la oscuridad pero no puedo tocar sin que el otro me toque).

“El cuerpo, naturalmente, también es visto como cualquier otra cosa, pero solamente se convierte en CUERPO mediante la introducción de las sensaciones en el palpar, mediante la introducción de las sensaciones de dolor, placer, etc. En suma, mediante la localización de sensaciones en cuanto sensaciones” (p.191)

> El cuerpo se encuentra arrojado al mundo para tener experiencia de él, pero es el cuerpo quien se acerca a cada objeto para conocerlo y experimentar, o por otra parte el objeto se presenta ante nuestro cuerpo y simplemente lo experimento. Sea cual sea (yo opto más por la primera) debo moverme, acercarme y tocar o retirarme y observar. En este caso la vista y el olfato y la audición son hasta cierto punto sentidos pasivos.

¿Cómo el tacto puede ser el sentido primario en la danza? Es importante aclarar que si bien la danza no tiene sentidos el cuerpo sí, y el cuerpo es el objeto, el bien y el modo de la danza, y es mediante el cuerpo que vivo la danza. Para mí la experiencia del tacto (en la danza) la pongo en tres momentos: a) cuando toco al otro y el otro me toca por consecuencia, b) cuando me siento en mi toque del otro y c) cuando desarrollo una comunicación con el otro por medio del tocar.

a) Pensemos en un cuerpo, mejor dicho el propio, más exactamente en ese momento que mi piel está en contacto con otro cuerpo. En primer instancia yo siento al objeto (cuerpo como mera cosa física) me aproximo a él y tengo la experiencia de textura, temperatura, presión o incluso peso, de igual forma el otro vive la experiencia de mí. La experiencia del objeto.

b) Ahora pensemos en esta misma experiencia, pero desde un punto de vista distinto, en la parte de mi cuerpo que toca, que se encuentra en relación con el objeto. Esta sensación que tengo de mi cuerpo, de la parte precisa de mi cuerpo que toca al objeto es llamada por Husserl hubiestesia. La experiencia propia mediante el objeto.

> “..en general mi cuerpo al entrar en relación física con otras cosas materiales (golpe, presión sacudida, etc..) no depara meramente la experiencia de sucesos físicos referidos al cuerpo y las cosas, sino también sucesos corporales específicos de la especie que llamamos ubiestesias. Tales sucesos faltan en las meras cosas materiales. [...] se presentan si el cuero es tocado, presionado, pinchado, etc., y se presentan ahí donde lo es cuando lo es, [...] toque significa aquí un suceso fisocoa: dos cosas sin vida también se tocan; pero el toque del cuerpo condiciona sensaciones en él o dentro de él” p.186

c) Esta experiencia a su vez me llevaba a un intercambio de información, una comunicación entre el cuerpo del otro y el mío (por ejemplo, en la danza en pareja o improvisación de contacto, yo mantengo una comunicación con mi compañero para poder entender por dónde, cómo, cuándo, ejerciendo presión y dirección guío al otro y permitiendo que el otro me guíe experimento su presión y dirección en mi cuerpo. Aquí me afirmo como un ser que vive y siente y a su vez encuentro un límite y diferenciación con el otro.

Por último, esta comunicación mediante el contacto cómo podríamos analizarla en solitario. Yo como bailarina me encuentro en un espacio, estoy sola y no hay más que cuatro paredes y mi cuerpo, comienzo por levantar mi brazo, siento mis músculos, la presión que ejercen contra el aire, a su vez mis pies están empujando el piso y mantengo una postura, siento mi cuerpo en el espacio, y la relación que tengo con él, pero estoy en una constante comunicación con mi cuerpo, ¿cómo me muevo, y por qué?

“Veo cómo se mueve mi mano, y sin que se mueva tentando, siento sensaciones de movimiento, pero a una con sensaciones de tensión y sensaciones táctiles, y las localizo en la mano que se mueve,” (p.190) no es necesario ver ni tocar para saber que mi cuerpo se mueve. Aquí Husserl habla de la importancia de las sensaciones de movimiento, que bien podríamos tomar como un flujo de ubiestesias, “sensaciones de toque que todavía resuenan” (p.186)

A lo largo de este texto, varias veces se menciona algo importantísimo, que tal vez podamos dejar de lado ya que es muy común para nosotros como personas que se desarrollan en el ámbito de la danza: el movimiento. Ya hablamos un poco de la concepción de cuerpo, de tacto y sensaciones de toque (ubietesias) y todo momento se menciona el movimiento, el acercamiento, etc.

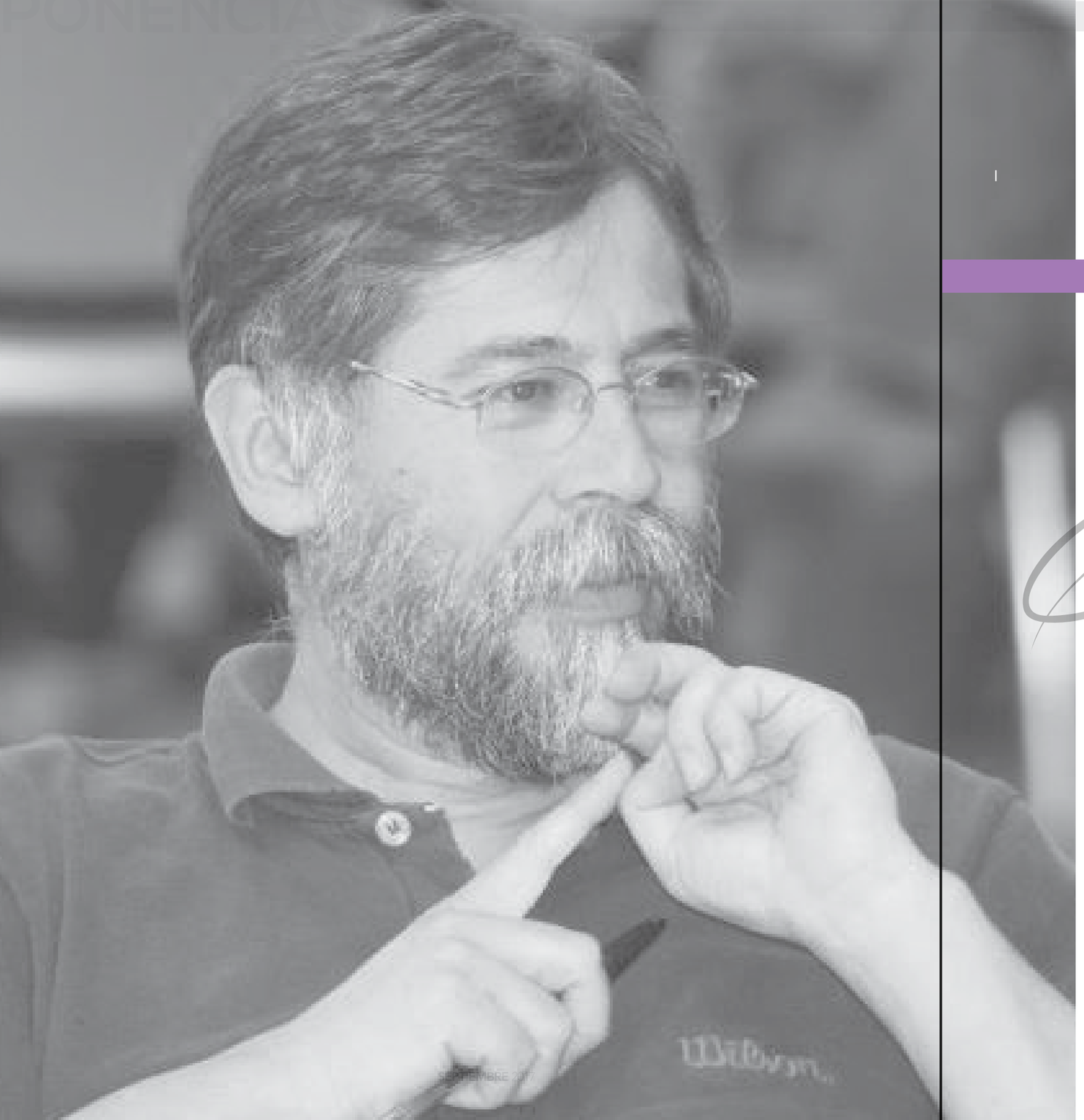
Si yo no me muevo ¿cómo podría yo conocer al objeto? Pensemos ahora en un ejercicio de exploración del espacio, ¿qué toco? ¿cómo toco? Realizo desplazamientos, arriba, abajo, pared, piso, ventana, etc. Si me quedo quieta en un mismo lugar, tal vez de pie, lo que yo sienta será la presión de mis pies sobre el piso y si tengo suerte un poco de aire que entra por la ventana.

Mi recepción de información se vuelve personal, íntima, nadie entenderá qué siento y cómo siento, ni aquel otro cuerpo con el que bailo (o aquellos otros con los que bailo) porque aunque todos son cuerpos iguales (como cosa física) encuentro en cada cuerpo algo particular de sí, algo que me comparte y él encuentra de forma recíproca algo en mí. “El cuerpo, se constituye, primigeniamente de manera doble: por un lado es una cosa física: MATERIA, tiene su extensión a la cual ingresan sus propiedades reales, la coloración, la lisura, dureza, calor, y cuantas otras propiedades materiales similares haya; por otro lado encuentro en él y SIENTO en él, y dentro de él: el calor en el dorso de la mano, el frío en los pies, las sensaciones de toque en las punas de los dedos.” (p. 185).

Esto hace de mi cuerpo algo tan general y tan particular a la vez, mi cuerpo recibe y da al mismo tiempo, aprende y comparte con el otro, tiene experiencia de sí aun y cuando lo que busca es la experiencia en algo más.

Como persona, me mueve seguir viviendo, ir por un vaso de agua, o limpiar, pero como artista que danza, me mueve conocer el mundo, hacerlo mío y compartirlo, es esta actitud natural y este estado de danza que en conjunto me lleva a crear, busco hacer de mi cotidiano algo extraordinario, algo que valga la pena compartir y mediante mi cuerpo provocar que alguien más se mueva.

Husserl, Edmund. Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica Capítulo 3, párrafos 36 y 37, México 2005, Trad. Antonio Zirion Q.



JAVIER CONTRERAS VILLASEÑOR
CICO Centro de Investigación Coreográfica-INBA. México

POR LA ALEGRÍA DE UNA EPISTEMOLOGÍA QUE DANZA
(O MÁS ALLÁ DE LA SEDUCCIÓN DE LAS PRÁCTICAS Y DE LA SEDUCCIÓN DE LA INTERPRETACIÓN)

Cuando leí el título de la mesa en la que estamos reunidos, recordé lo que me ocurrió cuando, hace años, entrevisté al maestro Federico Castro. En esa ocasión, ya casi para terminar la conversación, le pregunté: "Maestro, entonces usted decidió componer con base en lógicas geométricas abstractas como una manera de disputar con el discurso nacionalista narrativo hegemonizado por el estado de nuestro país?" A lo que el maestro querido me respondió: "¿Qué?".

Evidentemente me estaba refiriendo a su experiencia desde un lugar que -quizá con toda razón- le parecía muy distante. Había un hueco, una zona de desencuentro entre mi interpretación (por otra parte, creo que no arbitraria) y la manera propia de vivir su valiosa labor creativa. Parecía que entre el nombrar/interpretar "externo" y su vivencia creativa subjetiva estaba instalada una distancia irreductible. Me pareció entonces que esta fisura era un asunto a remediar, una distancia a acortar.

Por eso mismo, esta situación dispar me llevaba inevitablemente a pensar en términos de los arduos empeños de la traducción, en el entendido de que traducir no es reducir, "revelar", develar una esencia de la práctica no advertida desde la práctica misma (lo que le otorgaría al polo "externo" de esta dupla el sitio privilegiado del conocer) sino una manera de "escuchar" las lógicas constituyentes de una experiencia. Sin embargo, en ese momento, todavía pensaba que esa traducción era una de las modalidades de la síntesis dialéctica, entendida de manera muy esquemática, como la superación/recuperación de los componentes contradictorios de una situación.

Años más tarde, me topé con textos enriquecedores: *La dialéctica de lo concreto* del filósofo checo Karel Kosik, *Visión de paralaje* del filósofo esloveno Slavoj Zizek y *Hegel y Spinoza* del filósofo francés Pierre Macherey. Estas lecturas me permitieron complejizar las formulaciones de una dialéctica simple. En los tres textos se hace una reivindicación del hueco irreductible, de su imposible supresión en una fantaseada síntesis. En el caso de Kosik el hueco se sitúa en el fundamento: no hay tal razón originaria al que pueda remitirse como explicación última el devenir complejo de un proceso.

Para Macherey, no hay tal síntesis final, no hay razón última teleológica que dirija el recorrido de la experiencia. Para Zizek, el hueco, y el "exceso" que lo habita, es la manera de desplegarse de la existencia concreta. No hay, pues, certezas irrefutables en ningún lado. La poiésis dialéctica es eso, poiésis, un hacerse en el que son fundamentales las apuestas éticas con las que encaramos los retos de la posibilidad. Y si bien, con estas formulaciones se pierde en certidumbre, se gana en libertad de creación.

Con respecto a los vínculos complejos entre los saberes del hacer y los del nombrar en la danza, me parecía particularmente afortunada la referencia al paralaje de Zizek. Me remitía a las viejas cámaras fotográficas cuando no existía el mecanismo que hace coincidir en las actuales cámaras fotográficas réflex, lo que mira la lente con lo que contempla el fotógrafo. En los antiguos aparatos fotográficos las dos miradas (la mecánica y la del operador) no coincidían.

Esto no implicaba, valga la expresión, que alguna de las miradas "mintiera". El fotógrafo no podía suprimir esa distancia, tenía que asumirla. En términos epistemológicos, creo que lo más importante es que este hueco, esta fisura irreductible no estaba ni está "vacía", está llena de "exceso", es decir, de lo que no está en el ámbito de la representación codificada habitual, de lo que no puede ser encapsulado en ninguna segura mismidad.

Es precisamente en tanto que irreductible que esa fisura es una invitación al despliegue. Pretender suprimir el hueco es una empresa, además de imposible, empobrecedora. Por eso es que considero que los encuadres con los que solemos enfrentar esta fisura en los territorios de la danza (encuadres que buscan suprimir el hueco del paralaje) no nos son muy útiles y que más bien remiten a disputas de posicionamiento en el interior del campo.

Generalizando, quizá de manera exagerada, puede decirse que cuando en nuestro ámbito nos enfrentamos a este encuentro/desencuentro entre los saberes del hacer y los saberes conceptuales tendemos a traducir/reducir un tipo de saber al otro o a divorciarlos tajantemente. Es decir, o bien asumimos que las elucidaciones conceptuales traslucirán lo que se encuentra oculto en las prácticas, o formulamos que los saberes del hacer son autosuficientes por sí mismos en tanto que experiencias supuestamente originarias, fundantes. Con estas actitudes que estoy presentando de manera esquemática, y, en consecuencia aproximativa, lo que hacemos es tributar lo que considero son dos errores: la seducción de las prácticas o la narcisista sobreinterpretación.

En el primer caso, suponemos que las prácticas se explican en su propio ejercerse, la pertinencia de sus saberes se descubre/experimenta en su estricto operar. Pero lo que de esta manera se elude es la puesta en duda de las "evidencias" del hacer, lo que se hurta es la explicitación de las múltiples causalidades del cómo las prácticas se han constituido como lo que son. En el segundo caso, la labor reflexiva teórica aborda el territorio de los saberes del hacer como estrictas apariencias a las que hay que hacer hablar. El lugar de la racionalidad se encuentra entonces fuera de las prácticas, en el torreón del logos desde el que se intelige lo fenoménico.

En los dos casos, cada vertiente experiencial/cognoscente (porque hace rato que sabemos que la teoría es una práctica y que no hay hacer que no sea un conocer) busca eludir sus propios huecos, o mejor, pretende obviar la fisura que resulta de su mutuo hacerse ruido, en el sentido de Edgar Morin: ya sea la historia de su constituirse o la nostalgia por la densidad de lo real. En ambos casos, hay un "algo" que los excede y que la otra vertiente de saber pone en evidencia.

No se me oculta que lo bosquejado hasta aquí remite a la cuestión de las relaciones entre la res extensa y la res cogitans y que el filósofo francés Jean Luc Nancy, comentando a Descartes y poniendo en cuestión lo que entendemos como su inocultable dualismo, señala que para el autor del *Discurso del método* existe un territorio en el que las dos sustancias no se separan: el de la experiencia habitada. Recuerda Nancy que Descartes apuntaba que si pensamos o imaginamos a cualquiera de las dos sustancias, inevitablemente se separan (establecen su vínculo de paralaje, podríamos decir), pero que si nos situamos en el vivir inmanente de la experiencia tal disociación no ocurre, el hueco no sucede. Y tal parece que ese lugar es el propio de la danza, o mejor, de una primera versión de la danza.

El danzar sería aparentemente la experiencia sin fisura, el lugar del pensar encarnado y de la corporeidad pensante. Sin embargo, apenas lo anoto rememoro el breve e intenso ensayo de Simone de Beauvoir llamado *Ética de la incertidumbre*, en el que plantea que el ser humano es un ser que, valga la expresión, desaloja (ahueca, fisura, podemos decir) su ser para posibilitarse como existencia, es decir, para abandonar el destino y aventurarse a y confrontarse con los retos de la factibilidad construyendo un proyecto que es siempre una apuesta. De este desalojarse surge una segunda posibilidad del danzar, la que resulta de instalar el hueco en el devenir de la vida cotidiana.

Es quizá a la danza a la que se refiere Alain Badiou (en el texto que dedica a las implicaciones de la danza en Nietzsche) cuando señala que danzar no es acomodarse a los imperativos de una música, sino el habitar/crear una suspensión, una pausa desobediente antes de elegir un propio proyecto para dinamizar y dinamizarse en el espacio de la posibilidad. Lo que propongo entonces es lo obvio: que las dos vertientes de saber involucradas en la práctica dancística se decidan por aprovechar el hueco, por asumir los retos que se lanzan mutuamente sin pretender reducir al otro al sí propio.

Que dancen alegremente sirviéndose de las posibilidades generatrices del paralaje ineludible, porque, repito, siguiendo a los autores mencionados, se trata de una fisura irreductible que no podrá ser suprimida, por ejemplo, mediante el recurso de convertirnos en bailarines teóricos o en teóricos danzantes. No niego la necesidad y, sobre todo, la alegría de habitar las dos vertientes en una lógica continua, pero el hueco de la posibilidad/la apuesta/la poiésis y la incertidumbre es quizá, paradójicamente, nuestra única certeza, un regalo que nos damos entre todos y todas para no ceder a las tentaciones de la negación del otro o de su dominio.

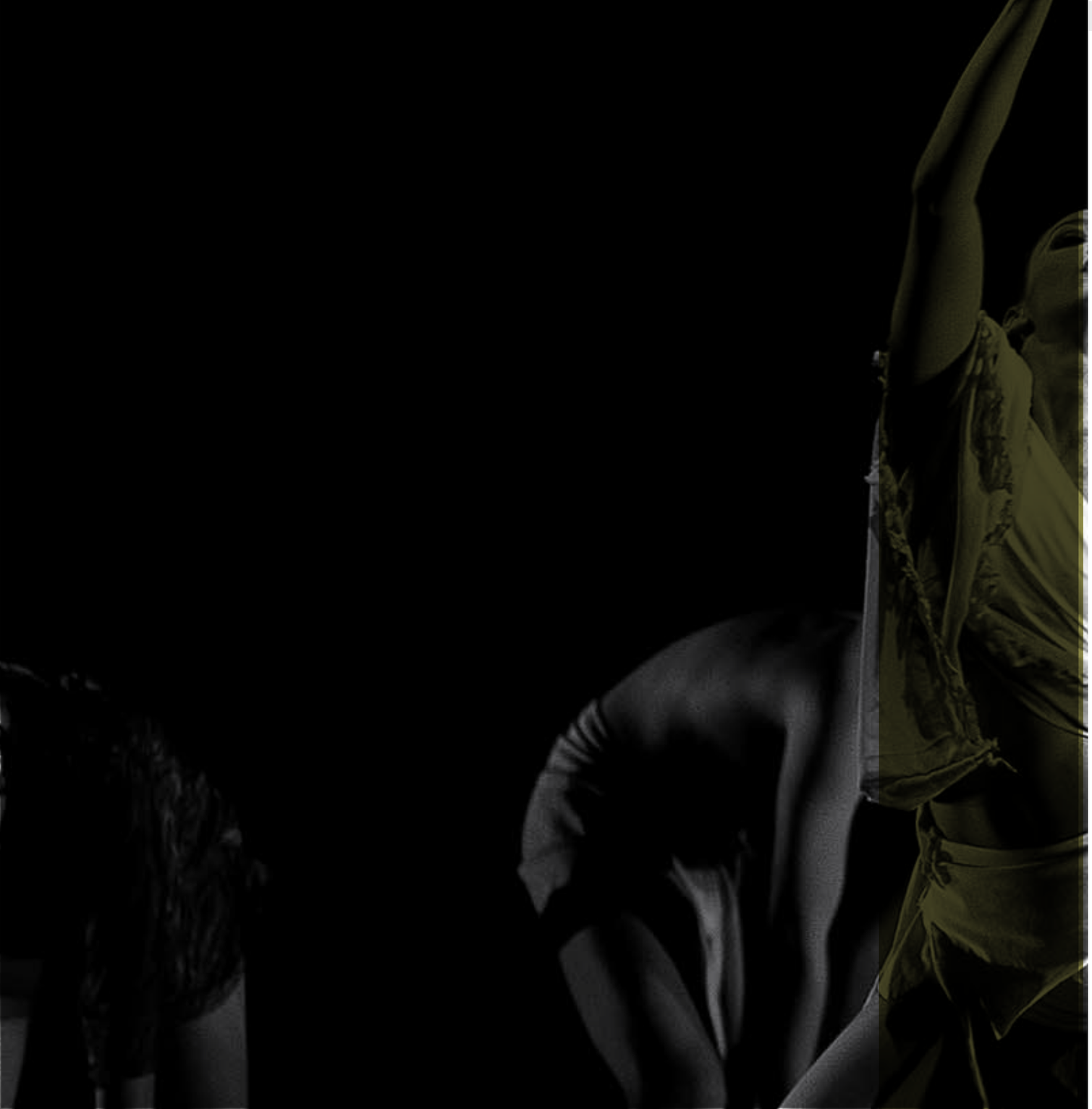
Bibliografía

Beauvoir, Simone de, Ética de la incertidumbre.

Kosik Karel, Dialéctica de lo concreto, Grijalbo, México.

Macherey Pierre, Hegel y Spinoza.

Zizek Slavoj, Visión de paralaje, Fondo de Cultura Económica, México.



MESA 7

LAS FÓRMULAS DE COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA VS LA CREACIÓN-INVESTIGACIÓN

Irasema Serrano (CICO Centro de Investigación Coreográfica-INBA. México). Una postura hacia nuevos estares del espectador.

Artista escénica con estudios en teatro, danza, movimiento somático y terapia Gestalt. Ha impartido distintos talleres en México cuyo principal eje es utilizar distintas técnicas psicofísicas que ayuden a los participantes a reflexionar sobre su contexto, el cuerpo expandido y la escena. Su línea de investigación es el espectador y la relación que tiene el artista y el espacio con éste.

Cristina Maldonado (The Stranger Gets a Gift [El desconocido recibe un regalo]. República Checa-México). Coreografía de uso interno.

Artista empírica que vive en Praga y Querétaro. En 1994 su formación comenzó como intérprete de danza contemporánea y actualmente crea instalaciones-performance para un solo espectador con su proyecto The Stranger Gets a Gift y videocollages para escena en vivo. Imparte arte mediático experimental en Prague College y es profesora y tutora en la Maestría.

Jorge Gutiérrez Salazar (Universidad Autónoma Metropolitana-Centro de Investigación Coreográfica. México). Las poéticas de la creación entre el cuerpo vivido, el cuerpo discurso y la figura del investigador creador como laboratorio corpóreo.

Ponente en el 2º. y 3er. encuentro nacional de investigación sobre educación en danza en la Escuela Nacional de Danza Gloria y Nelly Campobello. Segundo Concurso Estudiantil de Investigación en Danza. Ponente en el Primer Coloquio Universitario de Danza y Filosofía Ha colaborado con las compañías de danza Abed Negó, Índigo 9, colectivo de performance la Pocha Nostra, compañía Sueños Verdes Teatro e independiente con el seudónimo ATO- R- ARTE.

IRASEMA SERRANO

UNA POSTURA HACIA NUEVOS *ESTARES* DEL ESPECTADOR

Las artes escénicas llevan décadas encontrando nuevas formas de acceder a escena o abordar narrativas; para algunos es entretenimiento, para otros una postura social y una forma de enunciación. El interés por ellas no sólo nos lleva a estar en un escenario, sino también ayuda al desarrollo de la sensibilidad y busca la comunicación con los otros. Por supuesto hay muchos y distintos intereses, pero es importante reflexionar sobre la génesis de nuestro quehacer. Se puede entender la escena de distintas formas y vertientes, pero lo que más llama la atención es aquel personaje poco considerado y tan necesario para que existan las artes escénicas: el espectador.

Podemos ubicar sus inicios en representaciones hechas entre los siglos V y VI a.C. ligadas al culto del dios Dionisio. Después, en la antigua Roma, es cuando comienza a existir una brecha entre las artes y se da un camino distinto para cada una de ellas. Lo importante a considerar para este tema es la arquitectura en donde comenzaron a desarrollarse las representaciones. Los anfiteatros fueron diseñados para darle al pueblo "pan y circo", de los cuales el mejor ejemplo es El Coliseo[1], así también las representaciones eran utilizadas para educar al pueblo y el acomodo dependía del estrato social de los asistentes.

Los edificios teatrales, como los conocemos hoy en día, surgieron en el siglo XIX y el teatro de esta época "es el monumento de la burguesía fundado sobre el empresariado y organizado como lugar social de la ciudad"[2]. Surgió un teatro montado en una tarima, captador de toda atención, incluso contaba con un espacio (la butaca o silla) que determinaba las posibilidades de movimiento del ocupante, y la cercanía con el escenario dependía de la posición económica del asistente (herencia de los anfiteatros).

En el siglo XX hubo una importante evolución para el espacio destinado a las artes escénicas donde la sala a la italiana es negada, como en el teatro cabaret que utiliza espacios no oficiales, el *Totaltheater* de Walter Gropius o la experiencia de Reindhardt que dilata "la conciencia de que el esacio es un lenguaje de la representación y no un dato a *priori*" y "diferentes espacios son necesarios para obras diferentes"[3].

1.Reynoso, Cristina, (2014). "Al pueblo pan y circo". Extraída el 12/VI/2017, *Algarabía*. Página web: http://algarabia.com/para-opinar/al-pueblo-pan-y-circo/
2.Cruciani, Fabrizio, (2013). Arquitectura teatral (pp. 63, 220) México. Escenología.
3.*Ibid.*

Los teatros de la actualidad (con excepción de las cajas negras) tienen diseños basados en una arquitectura clásica que ayuda a forjar una jerarquía e incluso los asientos varían en el precio dependiendo de su cercanía o lejanía al escenario, una herencia de los anfiteatros. Con los años, el lugar del espectador ha tenido sus modificaciones dentro de las artes; en los sesenta, movimientos como el performance, estridentismo, fluxus, quisieron borrar la barrera entre arte y vida y por lo tanto ésta última era una composición artística global. Esta visión permite un *estar* que reflexiona sobre una realidad vivida en ese momento y no un *estar* que ayuda a olvidar esa realidad o permanecer ajeno a ella; este nuevo *estar* contribuiría a lo que muchos llaman, y otros discuten, el espectador activo.

Algunos ejemplos, no necesarios para concebir la *danza,* son un referente importante por el lugar ofrecido al espectador. Estas piezas permiten develar aquello que como individuos cargamos gracias a lo colectivo, estos temas y actitudes nos interesan porque revelan parte de lo que somos, proyectos que no sólo voltean el lente hacia el espectador sino aportan una forma de escucha y le dan la importancia merecida. Un artista polaco llamado Arthur Smijewski con su pieza *THEM,* realizada en 2007, invitó a representantes de cuatro grupos sociales ideológicamente opuestos para crear un mural que representara simbólicamente sus creencias y valores. Cabe mencionar que el trabajo procesual nunca fue terminado porque mientras pasaban las horas y los días la tensión entre grupos iba subiendo. La pieza actúa como una crítica de identidad e ideología de la que se examina cómo y dónde nos conformamos con los roles a nosotros asignados o asumidos.

El director mexicano de teatro Alberto Villarreal, juega con la toma de decisiones de un espectador y les ayuda sutilmente a participar. En su obra *Ensayo sobre débiles* pide a los espectadores, a mitad de la obra, que voten la salida por uno de sus actores, los espectadores terminan votando por el viejo o la chica; más adelante, poco antes de terminar los actores se sientan de frente viendo a la audiencia y comienzan a confesar algo que quieran compartir con todos, después invitan al espectador a hacerlo mientras lo miran fijamente. Al final la obra termina con la audiencia compartiendo anécdotas o sentires cuya importancia se encuentra en esa relación directa intérprete-espectador de escuchar, observar y relacionarse con el otro.

Dos directores de teatro valencianos, Juli Disla y Jaume Pérez, presentaron una obra llamada *La gente* en 2016, representada por la compañía de teatro Carretera 45. Comienza como una asamblea de vecinos, los actores están inmiscuidos dentro de los espectadores, al final nunca se sabe de qué se trata la asamblea, pero se empiezan a generar conflictos. La narrativa está de tal forma llevada que el público comienza a dar opiniones, el trabajo de los actores es impecable porque hay una capacidad de escucha y de improvisación para tomar en cuenta las opiniones del público, pero también para seguir con el hilo de la dramaturgia.

Otro ejemplo abordado desde la danza es *Úumbal,* de Mariana Arteaga, un proyecto coreográfico cuya apuesta no sólo ejercita formas de encuentros a través del baile sino también hacia la relación mantenida con el espacio público. Estos proyectos utilizan distintas herramientas para generar una interacción con el público como generar empatía, ofrecer una serie de reglas para ser parte de la obra y romper los cánones espaciales dependiendo del tema que se vaya a abordar y lo que se quiera resaltar; en todos, el espectador ocupa un lugar importante para el desarrollo de la pieza.

En 2012 el Colectivo AM publicó en su página de internet un texto escrito por Hunab ku Mata Caro titulado "¿Qué sabemos del público de danza? Un acercamiento a los datos producidos por las instituciones y a las opiniones de los creadores". Esta investigación partió de preguntas en torno al tema del espectador, las preguntas son propuestas a coreógrafos de distintas épocas; una de ellas es importante para atender este texto: "¿Alguna vez has considerado la posibilidad de que el público y sus necesidades contribuyan a marcar el rumbo de la producción dancística?" Hay opiniones divididas, un coreógrafo cree no verlo como una posibilidad y menciona "que el compromiso con las necesidades o intereses del público (o, como expresa una coreógrafa, la influencia de condicionamientos mercantiles, estéticos, políticos o ideológicos) amenaza la libertad de experimentación estética"[4].

4.Mata Caro, (2012). "¿Qué sabemos del público de danza? Un acercamiento a los datos producidos por las instituciones y a las opiniones de los creadores". Extraída el 7/IV/2017, desde https://colectivoam.wordpress.com/2012/02/08/que-sabemos-del-publico-de-danza-un-acercamiento-a-los-datos-producidos-por-las-instituciones-y-a-las-opiniones-de-los-creadores/

El autor manifiesta la importancia de desarrollar mesas de debate dentro del gremio de la danza contemporánea para analizar estos temas que podrían o no estar peleados con nuevas prácticas de producción, difusión y consumo. Esta es la realidad que viven las artes escénicas en México, la atención dada al espectador es baja aunque resulta uno de los elementos más indispensables de las artes.

El arte ayuda a reflejar la condición social actual, la forma en la que nos relacionamos y cuestionamos lo establecido. Es importante reflexionar dentro de las aulas el tema del espectador o de los públicos existentes y del desarrollo de la interpretación a partir de él, de las materias y cátedras relacionadas. ¿Cuántas veces no hemos reflexionado sobre quiénes son los espectadores de nuestras piezas? ¿Es público en general o gente del gremio, que alimenta al mismo gremio? Y si es así ¿por qué es que esto sucede?

Existen distintos tipos de espectadores y directores cuyos temas varían dependiendo de los intereses, pero reflexionar sobre el espectador mientras se encuentra sentado o parado observando permite ampliar las posibilidades que éste puede llegar a tener. ¿Hay actividad? Por supuesto; ¿hay atención sobre lo que ve? No necesariamente.

La atención es un proceso conductual y cognitivo que establece un vínculo de concentración selectiva entre los determinantes de la atención: internos y externos. Los determinantes internos son propios del individuo, dependen de él, los externos provienen del entorno en el que se encuentra el individuo[5]. Aquél espectador que atienda la obra desde un *estar* consciente le podemos llamar *espectador consciente.* Quizá atender este tema desde el desarrollo de la pieza, es decir, encontrar aquello que queremos investigar en ese momento en relación con todos los elementos escénicos (bailarines, director, escenógrafo, iluminador, staff, artista sonoro, espectador, espacio) nos ayudará a establecer una relación más directa con el espectador, y así ampliar los públicos posibles pues los lenguajes escénicos serán socializados.

Proponemos lenguajes codificados por y para artistas de la escena, en espacios construidos a partir de jerarquizaciones que nos recuerden las diferencias socioeconómicas que existen entre los asistentes, sin olvidar que hay quienes no tienen acceso a estas obras por el costo elevado; sobre estos códigos Szuchmacher menciona :

> "En la cartelera de muchos países hay infinidad de puestas en escena que evidencian no contener ninguna reflexión sobre los espectadores en el proceso de armado de la representación. Frecuentemente, los destinatarios suelen ser los mismos artistas, y quizás sus amigos y parientes. Esos espectáculos están construidos a partir de códigos cerrados, llenos de datos que referencian exclusivamente a sus grupos de pertenencia." [6]

Por supuesto cada quien decide dónde realizar el proyecto, cómo desarrollarlo, qué lenguaje utilizar y con qué espectador queremos relacionarnos, pero reflexionemos sobre nuestro propio *estar*. Todo artista por sobre todo debe ser un espectador, ser el experto, pero también ver con la ligereza de aquel que jamás ha visto algo igual, recordemos que antes de serlo comenzamos siendo un espectador. Reflexionemos como espectadores de teatro, danza y cine. Reflexionemos sobre nuestro entorno y a partir de ahí definamos lo que podría ser un espectador activo, pasivo o consciente, y en qué categoría nos encontramos y por qué.

Históricamente hemos sido moldeados para observar, pero nos encontramos en un punto donde las artes escénicas necesitan cuestionarse sus procesos de producción y si la importancia de éstas radica en aquellos códigos cerrados, o bien si la importancia radica en desarrollar un *estar* como espectadores y en posibilitar proyectos incluyentes que apelen a cuestionamientos sobre nuestro *estar* en sociedad. Adrian Lahoud menciona: "para ser un buen arquitecto, necesitas tener una profunda apreciación del carácter humano y de su capacidad de transformación". Yo diría lo mismo a un artista hacedor del escenario.

5. "Introducción a los procesos atencionales". Extraída el 6/IV/2017, desde https://www.ugr.es/~setchift/docs/introduccion_procesos_atencionales.pdf
6.Szuchmacher, Ruben, (2015). **Lo incapturable: Puesta en escena y dirección teatral** (pp. 132). Argentina. Reservoir Books.

CRISTINA MALDONADO

COREOGRAFÍA DE USO INTERNO.
APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA A LA DANZA

Este ensayo tiene como propósito presentar el trabajo que he desarrollado usando diversos medios artísticos durante los últimos siete años y justificar por qué, desde un punto de vista fenomenológico, este trabajo proviene de un pensamiento coreográfico.

Por más de una década me consideré exiliada de la danza pues migré a otras formas artísticas como la instalación o el video-performance dejando de ser un cuerpo escénico para convertirme en un cuerpo conceptual.

Recientemente los ensayos del fenomenólogo Mathew Ratcliffe me ayudaron a entender con más profundidad mi investigación y a rastrear el legado de mi pasado como bailarina para clarificar su influencia en el trabajo performático y audiovisual que realizo en la actualidad, de este análisis resulta el término *coreografías de uso interno* que uso para replantear los límites de lo que se entiende por pensamiento coreográfico.

Maniobras fenomenológicas: la herencia de la danza posmoderna

El legado que recibo como bailarina interesada en la danza posmoderna en los 90, es que esta danza, esencialmente, educa la percepción para lograr entrar en estados que modelan las relaciones con uno mismo, con su cuerpo, con los demás y prácticamente con todo lo que nos rodea. El trabajo que más me influenció en este aspecto es el de Steve Paxton (creador de la popular danza contemporánea Improvisación de Contacto), quien en los 60 y 70 investigó apasionadamente las posibilidades de la percepción humana conjuntando diferentes disciplinas físicas en un laboratorio social, siendo su prioridad el estudio de la relación del cuerpo y la mente.

Cuenta Paxton que “una maestra de ciencias propuso un experimento: puso tres vasijas con agua, la de la izquierda fría como hielo, la de la derecha hirviendo, la de en medio con agua a temperatura ambiente. Nos invitó a que metiéramos las manos en las vasijas de los extremos, después a que metiéramos ambas en la vasija del centro. La vasija del centro se sentía fría en una mano y caliente en la otra.

Podía sentir mi mente percibiendo una mano y su realidad, y después mi mente ocupándose de percibir la otra mano. La mente puede viajar dentro del cuerpo. Tengo la idea de que este experimento fue la experiencia que llevó a mi mente a la danza, o por lo menos, al tipo de danza que yo he hecho."[1] El tema de la percepción (cuerpo-mente) es una de las aportaciones más significativas que hizo la danza posmoderna a la evolución del pensamiento coreográfico, y considero que se ha dejado de lado pues se ha empleado ampliamente como un medio de entrenamiento pero no como un fin, como un resultado final.

Para quienes no hayan practicado la danza posmoderna, es pertinente decir que en una clase, uno puede pasar una hora recostada en el piso observando procesos dentro del cuerpo, el maestro guía la atención de los estudiantes con frases como "Pon atención al movimiento de los fluidos dentro de tu cuerpo…" y después de los primeros 10 minutos uno entra en un estado de atención en el que empieza a percibir un sinnúmero de eventos; en un segundo momento el maestro puede sugerir moverse siguiendo esos fluidos, a lo que el cuerpo responde casi de manera automática; esa imagen, aunque no es racional o real, le permite a uno moverse de nuevas maneras. La estrategia de usar frases como "siente la gravedad" o "siente las articulaciones abiertas" para atribuir al cuerpo una cualidad, permite acceder a una dimensión corporal extra-cotidiana.

Otro ejemplo es la Improvisación de Contacto, donde se entrenan niveles superlativos del tacto, uno puede llegar a tener la certeza de que puede "leer" a los cuerpos a través del tacto, o que el sentido del tacto "va más allá de la piel". Basta tener un punto de anclaje, esto es, un punto de contacto con otra persona -por ejemplo estar hombro contra hombro- para poder intuir o anticipar lo que hará el otro, sentir si la persona está por retirarse o si está estable y se le puede dar más peso, o si se le puede dar más impulso intuyendo la dirección que está por tomar; evidentemente el lenguaje verbal es insuficiente para nombrar estas experiencias, sin embargo lo que aquí interesa es cómo el practicante de danza posmoderna aprende a relacionarse consigo mismo, se habla a sí mismo para inducir a su propio cuerpo a creer en realidades alternas y obtener resultados concretos, usa frases o imágenes precisas para que el cuerpo encuentre un lugar, una calidad o una reacción que no podría obtener de otra forma.

Esto que el bailarín se hace a sí mismo, estas operaciones corporales realizadas de manera intencionada para establecer realidades visibles en el mundo, es pura fenomenología encarnada: el bailarín está en constante negociación entre lo que es real-objetivo y lo que es imaginado-subjetivo, y modula cómo lo uno afecta y transforma a lo otro constantemente.

Tocar la luz: la expansión del rango de acción del cuerpo

Lo que seguí cultivando, después de migrar a otras disciplinas, es el interés por esa manipulación de la percepción para crear estados extra-cotidianos, continué usando los mismos principios y estrategias de la danza posmoderna con diferentes herramientas además de mi propio cuerpo. En el 2013 comencé un proyecto de video-performance llamado *What She Does* (Lo que ella hace) que se definió como mi manera particular de practicar improvisación de contacto haciendo un dueto con la imagen, en él uso lo que llamo VJ táctil (efectos visuales echos a mano). Me apropio de algunas de mis películas favoritas para crear collages visuales en vivo, irrumpo la imagen con objetos ordinarios y perecederos guiada por mis reacciones a la narrativa de la imagen y con una mente coreográfica que dicta composiciones y ritmos con mis manos dentro del cuadro.

Este es un ejemplo de cómo me he relacionado con la imagen, en realidad me relaciono con la luz, con el haz de luz de un proyector. Lo concibo como una especie de dueto de Contact porque toco, entro y doblo la imagen, la intervengo con mi cuerpo, con mis manos, con mi ritmos y con mi movimiento. Este trabajo me resulta apasionante porque es una propuesta para tocar lo inmaterial, el estado que esto provoca es difícil de explicar; cuando la imagen se posa sobre tu mano, tu sentido del tacto te está reportando que hay algo físico ahí, con volumen y peso, y tu razón lógica se desactiva para entrar en una especie de sinestesia que te permite sentir que

1.Video de Walker Art Center (2015) Steve Paxton Talking Dance. Estados Unidos. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_820d5NM4LI

físicamente estas dentro de la imagen, que literalmente estás siendo acompañado de la imagen pues hay un diálogo entre los cuerpos de esa imagen y tú. Esta técnica es una confirmación de que en realidad sí es posible materializar eso que sólo se puede ver, es posible tocar la luz.

Los principios de la danza posmoderna plantean en gran medida estar en contacto con el mundo de una forma intuitiva, lo que si se traslada a otros medios, amplía el rango de interacción y expresión corporal. Este proyecto fue una manera de usar al video como una extensión de mi cuerpo. Siempre envidié a los músicos o cantantes que pueden generar un sonido que ocupa todo el espacio, cuando descubrí esta forma de interacción en la que puedo proyectar en una pantalla gigantesca los resultados de esta convivencia corporal íntima con la imagen supe que había encontrado la versión táctil de lo mismo.

Fija del videoclip Atarashi Hii, video Cristina Maldonado, música Gurun Gurun

What She Does, Praga 2013. Foto: Jan Morávek

Fija del videoclip Atarashi Hii, video Cristina Maldonado, música Gurun Gurun

Composición con herramientas de danza posmoderna en otros medios

Otra cosa que aprendí de la danza es a estar con el otro de maneraextra-cotidiana. El Contact me sensibilizó a la posibilidad de comunicarte con el otro de una forma pre-verbal, en la que puedes compartir cosas significativas por el solo hecho de que todos los cuerpos están constituidos por los mismos sentidos. ¿Cómo reproducir en otros medios esta situación? ¿Cómo es que el público puede vivir en carne propia y experimentar con las herramientas que usamos en la improvisación de contacto sin ser expuesto o violentado?

Interruptor es una video-instalación-performance de 45 minutos en el que un solo espectador entabla una conversación visual con el performer. En esta pieza usé principios básicos de la improvisación y la técnica del contacto. La experiencia comienza desde el momento en que se hace la cita, a una hora conveniente para el espectador. Maria Shaplin, un miembro del público, lo vivió así: "Llego al teatro algunos minutos antes… Leo el programa que da las instrucciones de cómo proceder una vez que esté en el espacio… es difícil saber qué es lo que va a suceder exactamente, pero sé que es interactivo, uno a uno, y estoy completamente emocionada… Cuando están listos para recibirme me llevan a la planta superior para hacer una grandiosa entrada al teatro. A medida que bajo las escaleras, una grande mesa brilla en el centro del espacio. Hay un proyector y una cámara suspendidos encima de ella, la superficie de trabajo tiene toneladas de pequeñas cajas, objetos y tesoros, marcadores, papel, piedras, tijeras, cerillos, dados, cinta,cordón, listones, todos maravillosamente acomodados como si estuviera ante la mesa de un Dios del reciclaje. Cuando estoy lista me pongo los audífonos y pongo la mano en la superficie de trabajo, en seguida otra mano aparece junto a la mía. Mi mano se mueve, la de ella también. Algunas veces me copia, otras me contradice. Los audífonos me permiten escuchar cada roce que ella hace en su superficie de trabajo. Comienzo a reírme porque es sumamente emocionante. Estoy entablando una comunicación no verbal con un desconocido."

Interruptor, Praga 2014. Foto Jan Moravek

La composición de esta pieza se construye a través de ambientes y marcos de trabajo, cada detalle de esta experiencia está diseñado cuidadosamente, desde la espera en el café, el manual de instrucciones que indica sostener un diálogo visual de la manera que cada quien quiera, el espacio escénico, los objetos, la luz. El marco para entablar una interacción está claramente definido, sin embargo lo que sucederá durante esos 45 minutos no está definido. Equiparo esto con un "score", una partitura, frecuentemente utilizada en improvisaciones de danza que se presentan a público. La partitura apuntala el estado de la persona, entabla un ambiente o una idea, lo que sucederá en la presentación nadie lo sabe de cierto.

En *Interruptor* tanto el performer como el visitante requieren proponer, seguir, acompañar, entablar un continuo diálogo que se descubre al vilo, ambos requieren estar atentos a lo que sienten, a lo que les interesa -para poder proponer-, y también estar atentos al cuerpo del otro, buscando la posibilidad de construir sobre lo que el otro propone. Se decide intuitiva y conjuntamente la composición en el espacio y el pensamiento simbólico se activa para poder generar significados a partir de encuentros al azar, y realizar la interpretación de ciertos contenidos. En este sentido hay una comunicación pre-verbal que se genera a partir del cuerpo, no hay necesidad de una línea narrativa estricta ni de un seguimiento lineal de los eventos, tal como sucede en una composición coreográfica.

Por otro lado en esta instalación lo único que se puede ver de la otra persona son sus manos, el tacto se vuelve un elemento central de la comunicación: el tono muscular, la delicadeza o la agresión con la que se tomen los objetos, comunica. El tacto virtual, sentirse tocado por esa mano en video o incluso dejar que ocupe el espacio de mi propia mano, crea diversas intensidades de contacto físico a nivel interno y, contradictoriamente, genera cercanía. Hay en estos elementos un uso consciente de la técnica del contacto en cuanto a un manejo sensible para entrar en el espacio personal del otro y también al resguardar su privacidad creando un ambiente donde la persona se encuentra sola y lo más cómoda posible. La disposición de estos elementos conducen a una sensación de intimidad, uno se encuentra solo en el cuarto, no hay otros alrededor atestiguando, es una relación directa y franca, estar con el otro constantemente, obteniendo su 100% de atención todo ese tiempo.

Interruptor, Praga 2014. Foto Katerina Fojtikova

En este espacio, de manera lúdica, pero profunda, se evidencian procesos personales: el tiempo que se toma para tomar una decisión, la posibilidad de activar la creatividad o no, las reacciones al no saber qué hacer o al ser sorprendido por el otro o por los objetos mismos, la necesidad de usar el lenguaje escrito o no, de decir algo concreto o de sólo acompañarse, de querer explorar uno solo su creatividad, de priorizar escuchar al otro o no, o de sentirse inmóvil a menos de que el otro guíe, etc.

Todos estos aspectos de uno mismo que son sumamente íntimos son parte medular de la composición, cada persona genera un performance diferente, esto es ciertamente demandante pero sucede casi de manera espontánea por la manera en que está planteado y diseñado el proyecto, cómo se anuncia, la disposición del espacio, y de quienes reciben al espectador, pero sobre todo por la condición del anonimato en la que no hay una confrontación cara a cara y no se tiene de cierto quién es la persona del otro lado. Este último elemento reduce a las personas a cuerpos, no hay nombres, ni rostros, que generen predisposiciones demasiado definidas, el tono de piel si acaso da una idea étnica de la persona, pero en sí básicamente se sabe muy poco del otro.

El reto mayor en esta obra era probar que el acuerdo intuitivo entre dos desconocidos es posible, lo cual he tenido la suerte de poder confirmar en diferentes países con distintos idiomas y culturas: Rusia, Chipre, Portugal, Armenia, Alemania, México, República Checa, Romania entre otros; a pesar de tan diferentes contextos y muy diversas reacciones, puedo confirmar que el acuerdo básico, el que se establece a través del cuerpo y la sensación, siempre sucede; lo que me lleva a pensar que como directora o coreógrafa es posible diseñar experiencias para cuerpos: diseños que rebasen la lectura cultural y que se basen en una manipulación de lo universal, de materiales de composición que sean comunes a todo ser humano, como los sentidos y la intuición.

Interruptor. Rusia 2014. Foto: Televisión U

Sensaciones/sentimientos existenciales: material para modelar la percepción

¿Qué tan factible es modelar, a través de experiencias corporales, el estado en el que otra persona se encuentra en el mundo, al menos por un momento? Esto sucede una y otra vez en el salón de clases donde el maestro guía a los alumnos para encontrar esos estados y relaciones con su cuerpo pero ¿qué tan factible es plantearlo para el lenguaje de una pieza? Recientemente leí el ensayo *The Feeling of Being* del filósofo Mathew Ratcliffe (2005), fenomenólogo vienés, donde explica su concepto de "existential feelings", lo que me ha ayudado a comprender la viabilidad de estos *diseños de experiencias para cuerpos* como un género artístico. Para entender el concepto de Ratcliffe hace falta señalar la dificultad que presenta su traducción: en el inglés la palabra *feeling* tiene dos acepciones, *feeling* como sensación corporal y *feeling* como sentimiento, por lo que lo traduciré como sensaciones/sentimientos existenciales para tener en cuenta que este concepto afirma que lo que se siente en el cuerpo viene acompañado de una noción. Otra forma de expresarlo es que alude a un estado encarnado, las sensaciones/sentimientos existenciales hacen referencia directa a la relación que tiene el cuerpo con respecto al mundo, o sea describen las reacciones del estado interno de un individuo con respecto a su relación con lo externo, lo que se ejemplifica en expresiones comunes como "sentirse desconectado del mundo, sentirse uno con la naturaleza, o abandonado, dejado atrás, sentir que algo es familiar o sentirse vacío"[2].

Estos son estados generales, no necesariamente relacionados con un evento concreto, son una sensación que lo permea todo, no es un estado de ánimo, ni una emoción, es más bien un filtro con el cual nos aproximamos al mundo y que determina lo que es posible o no, y cómo nos relacionamos con los demás. Por ejemplo, si en un momento dado nos sentimos vacíos (que es una forma común de describir un estado físico y mental en el que nos encontramos aunque esto sea literalmente imposible), las cosas que recibamos -palabras, cuidados, objetos- probablemente se sentirán como insuficientes.

Planteo que estas sensaciones/sentimientos existenciales son justamente el material con el cual los bailarines de danza posmoderna modelan su práctica. "Sentirse conectado con el centro cuando bailas" o sentir "una mente abierta" en una improvisación, describen el estado interior del sujeto con respecto a su contexto externo y establecen un ambiente o una forma de sentirse en la cual pueden suceder eventos concretos, por ejemplo un desplazamiento más veloz, o una caída al piso con menos impacto. Pareciera que en la danza sucediera a la inversa que en la vida cotidiana -donde uno se encuentra de pronto en un estado y lo enuncia para comunicar cómo se siente- pues en la danza la frase viene primero, y posteriormente el estado; pudiéramos decir que estas sensaciones/sentimientos existenciales "inducidos" modelan la realidad por un momento y entonces nos permiten cambiar nuestra relación con el mundo.

Coreografía de uso interno – partituras para el cuerpo del espectador

Planteo que es posible coreografiar situaciones corporales que afecten las sensaciones/sentimientos existenciales del individuo. Si partimos de que la danza es una actividad en la que se modelan estas relaciones entre el cuerpo y la mente para generar ciertos estados, lo coreográfico pudiera entenderse como el diseño de los elementos necesarios para entablar estas relaciones entre cuerpo y mente. Propongo que este tipo de coreografía es una forma de composición que guía para crear relaciones, siendo el cuerpo el elemento de comunicación y composición básico y también el agente que decodifica un contenido a través de un lenguaje universal de sensaciones corporales; por lo que estas coreografías pueden diseñarse no sólo para el cuerpo de un bailarín sino para un cuerpo a secas, para cualquier cuerpo que quiera experimentarlas, incluyendo sobre todo al espectador (que llamo así por convención, pero asumo su participación en la pieza).

Desde esta perspectiva el trabajo coreográfico se puede entender como el arte de guiar la percepción del espectador, su orientación en el espacio, su relación con otros cuerpos, mediando la relación de su cuerpo con la realidad, usando narrativas conformadas por sensaciones, emociones, intuiciones, ritmos y estados. De esta forma

2.Ratcliffe, M. *Journal of Consciousness Studies*, 12, No. 8–10, 2005, pp. 45–63

se transfiere el escenario hacia el interior del espectador, la obra sucede de su piel hacia adentro resultando en una suerte de coreografía fenomenológica, o coreografía de uso interno.

The Insider. Berlin 2015. Foto Cristina Maldonado

Comencé a investigar la coreografía de uso interno en el 2010 y tres años después se cristalizó en el proyecto *The Stranger Gets a Gift* (El desconocido recibe un regalo) www.thestrageroffice.org en el que creo piezas para un solo espectador e investigo la traslación del pensamiento coreográfico a diversos medios como audio-guías, instalación visual, performance por teléfono y acciones participativas. Intervengo en la percepción y orientación corporal del espectador para que explore diferentes formas de relacionarse ya sea con el performer, con su entorno o con otro espectador.

Este es el tratamiento que se dio a la pieza *Interruptor*, citada anteriormente, y si bien no es posible generalizar la respuesta del público, algunos espectadores dejaron un testimonio escrito después de la presentación que nos permite saber que este diseño coreográfico sí los afectó internamente a nivel de sensaciones/sentimientos existenciales: "Sentí un enorme rango de sensaciones y sentimientos, desde inseguridad hasta conexión humana y diálogo". "Una gran experiencia, cosquillea la mente, la fantasía, la imaginación, la creatividad." "Este proyecto fue buenísimo para mi intuición. Mi mente lógica desapareció." "En este mar de actividades, presentaciones y performances en la cuadrienal de Praga, "este se siente como el más conectado… extraño decirlo estando sentada sola en un teatro vacío. Esta experiencia me hizo sentir viva y risueña. Una hermosa conversación con imágenes, juegos de palabras, conexión y separación. No puedo creer que una hora haya pasado. Ahora me siento en paz y feliz." "No puedo dejar de sonreír. No puedo analizar la experiencia del todo. Pero en este momento me siento tranquila y con un corazón en paz".

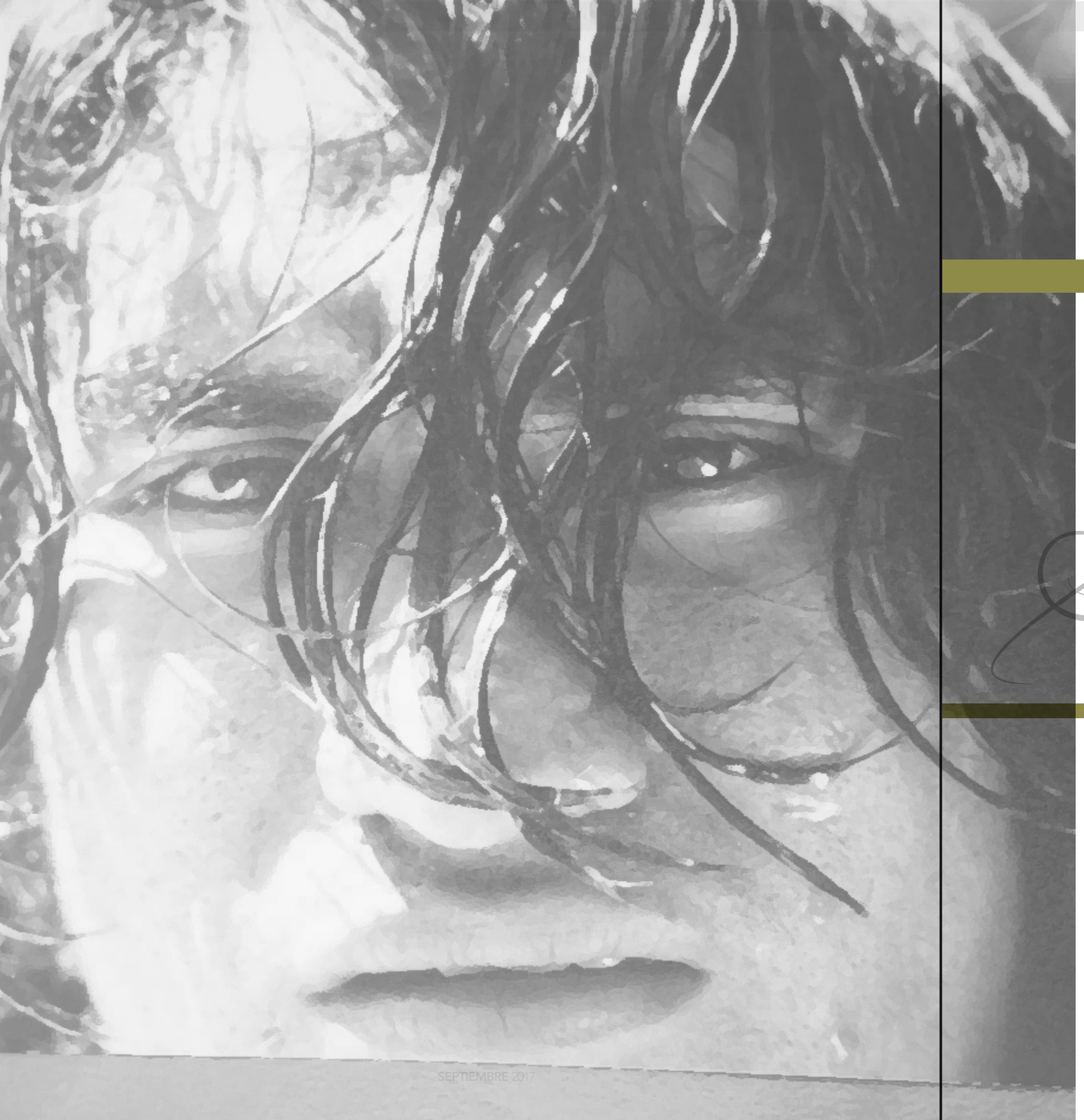
Otros ejemplos de coreografía de uso interno que he desarrollado en *The Stranger Gets a Gift* son: *Reminiscencia* -es un performance sonoro que se escucha en audífonos, en un foro y en presencia de dos perfomers, la pieza está elaborada en tecnología binaural, una especie de 3D sonoro. Durante la obra se mezclan sonidos generados en vivo por las performers, con sonidos grabados logrando una desorientación en el espectador que no le permite distinguir qué es lo que está sucediendo en el momento y qué cosas son ficticias, *qué es lo que sólo sucede dentro de su cabeza y qué es lo que sucede afuera realmente*. Después de esta estimulación sonora con una narrativa fragmentada, se le invita al visitante a dejar un recuerdo sonoro, que se le entregará como un regalo grabado al siguiente visitante de manera anónima.

The Insider (el que está adentro) es una pieza para video-lentes y acciones en vivo, el espectador tiene la tarea de seguir a las manos que ve en los video-lentes, las cuales interactúan con objetos cotidianos. Estos objetos también están presentes al momento, de forma que el espectador puede decidir interactuar con ellos tratando de imitar las manos que ve en el video o encontrando su propia forma de hacerlo. Esto genera la sensación intermitente *de estar dentro de otra persona* y en algunos otros momentos evidencia las diferencias que hay en entre las personas para emplear el sentido del tacto de manera cotidiana.

Reminiscencia. Praga 2017. Foto Vladimir Burian

El mensaje del desconocido es una pieza que sucede en el teléfono celular del espectador, el cual recibe durante un día varios mensajes de un desconocido que describen momentos relevantes a lo largo de su día; después el espectador, de la misma forma, tendrá la oportunidad de mandar mensajes a una tercera persona al día siguiente describiendo momentos significativos de su día. Esta pieza crea un estado de atención en la vida cotidiana del espectador, le hace *estar presente* y distinguir los momentos especiales y también le da referencia de vidas diferentes a la suya.

Fácilmente cualquiera de estos trabajos podrían inscribirse en el performance o tomarse como un derivado del arte visual, aunque en mi investigación he colaborado con artistas de otras disciplinas y trabajado en otros contextos fuera de los de la danza, sostengo que la lógica que empleo para componer todas estas piezas no comulga con las estrategias, preocupaciones, o principios de otras disciplinas. Con esto quiero señalar que el pensamiento que organiza sensaciones, mensajes, situaciones o imágenes que debenser leídos por el cuerpo del espectador sigue siendo fundamentalmente coreográfico y que el pensamiento coreográfico que planteo no tiene porqué inscribirse o limitarse a ninguna disciplina o forma, al contrario, me parece que debe ayudarse de cualquiera que le seaútil para hablarle a un cuerpo.



JORGE GUTIÉRREZ SALAZAR

POÉTICAS DE LA CREACIÓN ENTRE EL CUERPO DISCURSO, *EL CUERPO VIVIDO Y EL INVESTIGADOR CREADOR COMO LABORATORIO CORPÓREO*

Si bien el título de este texto puede dar la impresión de una especie de síntesis dialéctica entre dos maneras en las que percibo el ejercicio de la creación escénica, mi intención es ejemplificar y colocar las tres dentro de lo que llamo el cruce de paradigmas; dentro de ese cruce de paradigmas tenemos tres figuras que van ampliando mi espectro de análisis y compresión de la actividad dancística / coreográfica. Así, el texto que es un primer esbozo a la temática estará dividido en dos etapas: la primera será una descripción del campo de la danza basado en la noción del cruce de paradigmas para de ese modo seguir con la descripción de las figuras que le dan título a este texto.

La descripción del campo

Actualmente hay codificaciones de movimiento continuo que son cuestionadas (Lepecki: 2006) y apreciaciones corporales legitimadas producto de procesos educativos cuerpo-mente propias del campo de la danza en relación con otras vistas como periferia. Un cruce de paradigmas significa que por lo menos hay dos maneras de pensar que están en tensión, para nuestro caso la tensión surge cuando la danza escénica de la modernidad, se encuentra en el mismo campo (Bourdieu.Wacquant:2005) que la que se desarrolla a partir de los años 60 hasta nuestros días.

Esto significa que estaríamos ante una especie de síntesis dialéctica entre la danza de la modernidad y la postmoderna, o bien un intercambio constante entre estas dos maneras diferentes de hacer danza, dando origen con ello a una danza que dentro de nuestra contemporaneidad entiendo como de transición hacia una danza transmoderna. ¿Pero qué implica hablar detransmodernidad?

Para Rosa María Rodríguez Magda, la transmodernidad es la construcción de un meta relato cuasi moderno derivado del cruce paradigmático entre lo moderno/postmoderno en donde la multicronía, el pluralismo, la complejidad y la hibridación nos llevan a una nueva configuración de los saberes. Para Enrique Dussel, el mismo concepto apunta a un proyecto transversal a la modernidad/postmodernidad; está antes de la modernidad y a la vez la trasciende, siendo una categoría de exterioridad que pretende sacar la voz propia de las culturas no europeas u occidentalizadas. Es decir pensar en términos decoloniales.

La danza de la época se comporta como un cuadro de arte generativo, por medio de este ejemplo hago una metáfora de lo que a nivel social es el dinamismo del campo de la danza en donde hay cambio, hibridaciones posibles, se da apertura al paradigma interdisciplinario y con ello se flexibilizan las fronteras, dando lugar a una constante contaminación e intercambio entre artes y disciplinas noartísticas.

Tenemos la irrupción de los estudios sobre el cuerpo y con el ello el eco del academicismo en la danza, de igual modo tenemos el debate con respecto a si el elemento central en la danza es el cuerpo o el movimiento. En la actualidad podemos observar la influencia que las llamadas técnicas somáticas tienen en la danza y en conjunto toda esta gama de características en el campo de la danza apuntan a una nueva configuración de saberes producto del pluralismo, la hibridación y la complejidad del contexto en el que habitamos.

Tres figuras dentro de este contexto

Carlos Pérez Soto en *Sobre la definición de la danza como forma artística* (2008) ofrece referentes sobre el hecho dancístico, me parece pertinente citar tres formas de estética y tres formas de codificación corporal previo a las poéticas escénicas. Un primer momento estético apelara a la conjunción belleza-arte y para definir algo como arte se buscara que el objeto o producto artístico tenga características de simetría, armonía, proporción, trascendencia, etc. Este tipo de estética tiende a ser más objetivista y fue el pensamiento dominante en el arte durante la llamada modernidad, a esto el autor lo denomina estética de labelleza.

Una estética de la expresión surge a principios del siglo pasado de la mano de las vanguardias, y en ella entran en juego categorías como lo violento, lo grotesco, lo feo y absurdo. Se busca que la pieza artística exprese algo sobre la subjetividad humana; este tipo de estética permite cierto relajamiento con respecto a la anterior pues su finalidad es expandir fronteras y dotar de nuevas posibilidades. En términos formales un tercer momento estético tiene como características el cuestionamiento a las espacialidades que legitiman una obra, así como los usos convencionales de esos espacios, da lugar a la descontextualización de objetos para participar en procesos de resignificación, hay una crítica a la concepción del objeto artístico para dar paso al cuerpo como protagonista de las prácticas artísticas y de igual modo hay un replanteamiento de la relación artista-público. A este tercer momento estético-histórico Pérez Soto lo denomina estética delseñalamiento

Sumando a estos planteamientos estéticos, para el caso de la danza tenemos tres maneras de codificación corporal que se corresponden con las formas estéticas anteriores y que en la actualidad podemos ver de manera clara, estos son el academicismo, el modernismo y el vanguardismo.

“Hay academicismo, como tendencia, cada vez que se privilegia una corporalidad particular, caracterizada por la fuerza, la destreza, las convenciones de la levedad, y un ejercicio articulado del movimiento” (Soto: 2008). Tienden a hacerse invisibles elementos de la corporalidad como la respiración, el esfuerzo, la relación con la gravedad y se acentúa la destreza física por encima de la expresividad. En ese sentido la referencia es clara hacia el ballet clásico.

“Hay modernismo, como tendencia, cada vez que se enfatiza la flexibilidad y la fluidez corporal por sobre la hegemonía de la técnica, cuando se enfatiza eltrabajo con el peso, en y hacia el piso, cuando se privilegia la expresividad por sobre la destreza corporal y las simetrías visuales” (Óp. Cit.), las referencias en este caso son hacia las llamadas técnicas de danza moderna.

“Hay vanguardismo, como tendencia, cada vez que se impugnan de manera radical las convenciones generales que enmarcan a los estilos académico y moderno, así como las convenciones en torno a la corporalidad y el movimiento” (Óp. Cit). Con ello se comienza a dar cabida a corporalidades y formas de movimiento no legitimadas dentro del campo anteriormente, se inicia una búsqueda en otras técnicas del cuerpo y que son parte del *habitus* de otroscampos.

Estos conceptos representan un cambio cronológico en la danza que cubre los tres aspectos mencionados en el título de este texto. Pero así estemos hablando de danza clásica, moderna o postmoderna nos encontramos ante acciones recíprocamente orientadas, es decir afectaciones mutuas entre aquellos que interactúan, a la ves de una relación simultánea entre cuerpo, emociones y procesos cognitivos en donde el cuerpo es fuente de información y vehículo de manifestaciones sociales. ¿Entonces cuál es la diferencia? La existencia de marcos de sentido, inclinaciones y tendencias a percibir, sentir y pensar de una determinada manera y no de otra. Pues es con el cuerpo que somos el mundo e interpretamos el mundo. Al hablar de un paradigma de danza clásica, moderna o contemporánea me di cuenta que estamos frente a una legitimización corporal pero a la vez y más allá del discurso estamos ante una experiencia sensible que apela al cuerpo vivido, la experiencia, el sentir, la percepción,etc.

Si bien al hablar de cada sentido podemos apelar a una simplificación externa de la realidad producto de nuestra inmersión en la forma en que damos vida al hecho dancístico, podemos decir que el movimiento es un generador de experiencia contextual/relacional, somos un ser con otros, para otros y frente a otros. En cada caso nos encontramos con la existencia de energía emocional la cual se refleja en el ámbito corpóreo, perceptivo, afectivo.

Es entonces que a partir de nuestra formación dancística y nuestra biografía personal que generamos una configuración significativa de sensaciones, lo cual implica sentir, recordar, reconocer y asociar. Este proceso corpóreo/ sensorial sucede de igual modo en coreografías influenciadas por el surgimiento de los estudios sobre el cuerpo en donde el mismo sirve de vehículo para estosdiscursos y que he denominado el cuerpo discurso, lo que deriva en un academicismo con eco en la práctica dancística. Por otra parte, un proceso diferente con su conjunto de especificidades surge producto de la incorporación de las llamadas técnicas somáticas en la formación de los bailarines , así como en la exploración y desarrollo de los procesos coreográficos donde la obra surge de las vivencias derivadas de estas exploraciones corpóreas y la mediación con elementos tradicionales de la coreografía.

El cuerpo discurso entonces tendrá una relación con mayor énfasis en la reflexión teórica y el cuerpo vivido apelará al llamado giro corporal en donde se busca reposicionar la experiencia sensible ante los excesos teóricos que dejan de lado la experiencia. ¿Pero dónde quedamos los que venimos de disciplinas no artísticas y que ingresamos a escuelas de arte como segundo o tercer ciclo formativo? ¿Los que hacemos investigación, seguimos bailando y le entramos a la creación?

La figura del investigador creador

Debido a la dinámica social y la cada vez más compleja estructuración de nuestras sociedades nos damos cuenta de que para poder abordar las problemáticas derivadas de este tipo de contexto ya no podemos hacerlo desde el tradicional paradigma que parcializaba el conocimiento, hoy día tenemos paradigmas como el multidisciplinario, interdisciplinario y transdiciplinario como formas de responder a los problemas de nuestro mundo. Esto nos permite ir más allá de nuestra figura de investigador académico o creador escénico para hablar de hibridaciones disciplinares que conocemos como investigación creación.

Estas a su vez responden a las críticas con respecto a la generación de conocimiento por parte de otros campos de actividad y con ello se pretende tener un espacio de diálogo con la comunidad académica con respecto a la generación de conocimiento y la sistematización del mismo. De igual modo se pretende que dentro del campo de las artes se genere una comunidad propia que dé cuenta de las inquietudes derivadas del campo, con conceptos generados desde dentro, y no sea un análisis de la danza desde cualquier otro campo disciplinar. El arte de nuestros días está caracterizado por el diálogo vivencial de las relaciones, posibilidades y experiencias que ofrece a quien lo percibe: al dar cuenta de realidades reflexionadas e imaginadas da lugar a la creación de objetos de estudio que muchas veces son dejados de lado por el abordaje académico tradicional.

Un proceso de esta índole da lugar a la imaginación, la creatividad y la intuición, con ello se amplía el espectro polisemántico, de usos teóricos así como metodológicos. El investigador creador muchas veces tiene que reinventarse pues es él mismo quien vivencia aquello que está investigando, debe crear un camino de abordaje e incluso aventarse a lo que desconoce y a la ves ser capaz de establecer un conjunto de pasos a seguir para que alguien más pueda reutilizar aquello que ha sistematizado.

El investigador creador parte de una línea en la que estamos como sujetos ante un objeto, investigamos, creamos y vamos dando cuenta de un proceso a la vez de ser nosotros mismos afectados. Abriendo la posibilidad de intercambio y con ello proponer nuevos esquemas. En general es una manera diferente de abordar la investigación en donde se está en dialogo constante con otras disciplinas artísticas y ajenas al arte.

Considero que este es un primer acercamiento a la temática dejando de lado las implicaciones con respecto a la investigación en, desde y para las artes en el entramado que representa la idea del cruce de paradigmas. De igual modo, al ser un primer acercamiento queda abierta la posibilidad de describir las maneras de sistematización de conocimiento y las vías de expresión de los procesos y resultados de investigación. Considero que una vía que puede ser abordada es aquella que tiene que ver con la multiplicidad de funciones que el creador escénico debe cumplir actualmente, pues por un lado existe el rol de docente, el de investigador, el de creador escénico, el de intérprete, etc. Además de aquellos que se ejercen en la vida cotidiana y que de igual modo tienen influencia en la cercanía que se tiene con respecto a las figuras del cuerpo discurso, el cuerpo vivido y el laboratorio corpóreo.

Bibliografía

Tambutti Susana, "Itinerarios Teóricos de la Danza Aisthesis" [en línea] 2008, (sin mes): fecha de consultado 20 de Julio de 2016, disponible en http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835001.
Pérez Soto, Carlosti, "Sobre la definición de la danza como forma artística" [en línea] fecha de consultado 22 de Julio de 2016, disponible en http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835003.

Rodríguez Magda Rosa María, "Transmodernidad. La globalización como totalidad transmoderna". En Revista Observaciones Filosóficas No.4 2007, consultado el 12 de enero del 2016, disponible en http://observacionesfilosoficas.net/latransmodernidadlaglo.html
Dussel Enrique, "Transmodernidad e interculturalidad. Interpretación desde la filosofía de la liberación", en

http://afyl.org/txt/Articulos/EnriqueDussel_Transmodernidad-interculturalidad.pdf

Lepecki Andre, "Agotar la danza", Centro Coreográfico Gallego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá, España, 2006

Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, Una invitación a la sociología reflexiva. 1a ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
Bourdieu, Pierre, Poder, derecho y clases sociales. Editorial Desclée de Brouwer. Bilbao 2000.

— El sentido práctico. 1ª edición Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2007.
Collins Randall, Cadenas rituales de interacción. Proemio y traducción de Juan Manuel Iranzo.-Rubí (Barcelona): Anthropos Barcelona: Anthropos Editorial; México: Univ. Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco; México: Univ. Nacional Autónoma de México, Fac. De Ciencias Políticas y Sociales; Bogotá: Editorial Universidad Nacional Autónoma de Colombia, 2009.

Durkheim Émile, Las formas elementales de la vida religiosa: El sistema totemico en Australia. Ediciones Akal, Madrid, 1982

Brozas Polo, María Paz, "El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea" [en línea] 2013, 19 (Julio-Septiembre), fecha de consulta: 25 de Julio de 2016, disponible en http://148.215.2.10/articulo.oa?id=115328026010

Trujano Ruiz María Magdalena. Aproximaciones a Michel Foucault. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2001.

Sabido Ramos, Olga, "Georg Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepción". Revista Mexicana de Sociología [en línea] 2017, 79 (Abril-Junio), fecha de consulta: 2 de Junio de 2017, disponible en: *<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32150508006>* ISSN 0188-2503

Waldman, Gilda, "En torno a Georg Simmel de Olga Sabido" (coord.) Estudios Sociológicos [en línea] 2004, XXII (mayo-agosto): fecha de consulta 4 de junio de 2017, disponible en: *<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59806511>* ISSN 0185-4186.

MESA 8

LA POÉTICA COREOGRÁFICA COMO INTERSECCIÓN DE LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA

Héctor Manuel Garay (VITARS. Fomento Cultural. México). “Coreo-cartografías de la Danza Bizarra de Raúl Parrao”.

Promotor cultural. Director y fundador de VITARS. Fomento Cultural. Integrante del Grupo de Reflexión sobre Economía y Cultura de la UAM. Colaborador de la Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil. Ex colaborador artístico y coordinador de las compañías: U.X.Onodanza (1985-1989), El Cuerpo Mutable, Compañía Romero Domínguez, En dos partes y gerente del Ballet Teatro del Espacio. Fue integrante del consejo directivo de Danza Mexicana A.C.

Viko Hernández (KaizenDanza Compañía. México). “La inocente inconveniencia, del cuerpo en escena a una escena con cuerpo”.

Bailarín y coreógrafo originario de la CdMx. Desde 1998 mantiene una formación artística constante en danza a través de talleres, seminarios, residencias e investigaciones en México y el extranjero. En 2006 funda KaizenDanza Compañía y es colaborador creativo de La Paradoja del Gato. Su trabajo se ha presentado en México, EUA, Holanda, Alemania, España y Suecia. Actualmente es docente en la Academia de la Danza Mexicana del INBA.

Cynthia Jeannette Pérez Antúnez (Universidad Autónoma de Yucatán. México). “Soundscape dancístico: Exploración flamenca desde algunas postales sonoras”.

Forma parte de la primera generación de bailarinas y maestras de danza del vientre estilo tribal en México. Es antropóloga social por la UAEMor, maestra en investigación de la danza por el CENIDI Danza José Limón del INBA, y actualmente estudia el doctorado en ciencias antropológicas en la UADY.

Alonso Alarcón Múgica (Maestría en Artes Escénicas Universidad Veracruzana. México). “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”.

Es coreógrafo, docente, gestor cultural e investigador egresado de la maestría en artes escénicas de la Universidad Veracruzana. Dirige la Compañía Ángulo Alterno A.C. y 13 ediciones del DanzaExtrema Festival Internacional. Ha creado más de 50 coreografías y 6 coproducciones en Europa, Asia y Latinoamérica. Obtiene los Premios EPRODANZA-INBA 2012, Juventud en Artes Veracruz 2010, Coreografía Guillermina Bravo 2002 y UNAM 1999 entre otros.

Mercedes Borges Bartutis (Observatorio Cubano de la Danza, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, Ministerio de Cultura de Cuba). “Jinetes olvidados de la danza cubana: Arnaldo Patterson”.

Graduada de periodismo en la Universidad de La Habana, 1990. Máster en arte con mención en danza, 2008. Profesora auxiliar de la Facultad de Arte Danzario de la Universidad de las Artes. Escribe para varias publicaciones cubanas y extranjeras. Corresponsal en La Habana de Danza Balletin Dance. Es la directora del Portal Cubaescena del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y del Observatorio Cubano de la Danza.

HÉCTOR MANUEL GARAY AGUILERA

COREO-CARTOGRAFÍAS DE LA DANZA BIZARRA DE RAÚL PARRAO

Esta es una propuesta para hablar de la obra en conjunto y las coreografías de los artistas de la danza en México, creando un medio de reflexión y representación: las coreo-cartografías, que desde luego parten de la cartografía, que es la elaboración de mapas como instrumentos de exploración pero también de imaginación. Conocemos los mapas de grandes navegantes, los viajes guiados por mapas a diversos territorios o mapas de los recursos naturales, y en la actualidad, los de la movilidad humana. Pero también los de los sitios imaginarios, representaciones de lo que las mentes creativas de escritores han ideado: el mundo de Oz, Narnia, la Tierra de Nunca Jamás o Utopía. Así, los mapas y los viajes pueden ser extraordinarios y simbólicos; objetivos y analíticos; temáticos y descriptivos. Planteo un recorrido por la danza apoyado por un mapa de los procesos creativos y las existencias de quienes los generan y habitan, imaginados como territorios, definiendo de esta manera una cartografía coreográfica.

La elaboración de los mapas nos habla de tres cualidades distintas que se entretejen: técnica, ciencia y arte. Técnica por los instrumentos y elementos específicos que contiene: coordenadas, datos, información que implican acopio e identificación. Es en primera instancia un oficio, una actividad artesanal, “una incursión nocturna a tientas, para llegar a constituir un discurso, una inteligibilidad”, como afirma Jesús Martín-Barbero.[1] Ciencia porque encuentra y plantea definiciones, desarrolla y emplea conocimientos y conceptos.

Finalmente, es un arte por la representación, la escritura (grafía) y las imágenes que involucra no sólo la información sino que le da una forma atractiva, es en sí una resolución creativa, aquí también una cualidad de las coreo-cartografías. Para el cartógrafo-artista la presentación es lo esencial y la información es secundaria.

1.Jesús Martín-Barbero. Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura.

Podríamos ver al mapa a la vez como un cuerpo, y éste tiene dos rostros: uno inmaterial y otro material. El cuerpo inmaterial, nos dice Jean-Luc Nancy, es un dibujo, es un contorno, es una idea. Siguiendo esta analogía del mapa como cuerpo diríamos que cuando es un dibujo, es arte; como un contorno hablamos de técnica; y cuando es una idea, se emparenta con la cualidad científica de la ciencia.

Bajo estas perspectivas construiremos también un mapa como un *corpus*, entendido como "un cuerpo es una colección de piezas, pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones". Pero también es "una colección de colecciones; *corpus coprporum*, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma. Aún a título de cuerpo sin órganos, éste tiene al menos cien órganos, cada uno de los cuales tira para sí y desorganiza el todo que ya no consigue totalizarse". Una impresión así me provoca la obra de Raúl Parrao. La Danza Bizarra es *corpus corporum*, compuesto por diversos órganos y esta coreo-cartografía es la intención de articular sus diferentes partes para ser nombrado.

Otras referencias empleadas en esta intención de representar la danza bizarra también tienen referencias en los estudios culturales, en particular en el teatro comparado, del que habla Jorge Dubatti.[2] En particular cuando habla de los diferentes tipos de mapas: los topográficos o físicos, los diacrónicos y los sincrónicos; pero incorporaría los mapas simbólicos, los imaginarios. Porque las coordenadas que planteo para esta cartografía son:

Los procesos creativos, desde el origen de la idea, la acumulación e influencia de referencias culturales, artísticas, sociales y literarias; el material para la creación de la obra, pero también el material acumulado por la existencia del artista. La definición de estructuras narrativas y coreográficas, las historias de referencia, los personajes. También los espacios donde se desarrolla y se difunde la danza en nuestro país, acciones inmersas en relaciones de poder y políticas culturales. Elementos de definición del territorio cultural y dancístico. Porque a fin de cuentas mapa no es territorio. Es una descripción, el territorio es el espacio y el momento de la complejidad creativa y las relaciones con la sociedad. Un territorio envuelve "al mismo tiempo..., una dimensión simbólica, cultural, a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales, como forma de *control simbólico* sobre el espacio donde viven (siendo también por tanto una forma de apropiación), y una dimensión más concreta, de carácter político disciplinar: una apropiación y ordenación del espacio como forma de dominio y discplinamiento de los individuos" (Haesbert citado por Herner).[3]

Las primeras definiciones de la dimensión territorial de Raúl Parrao parten de ciertas coordenadas:

Parrao: bailarín-coreógrafo-cuerpo

Nace en El Paso, Texas (1963), con un origen fronterizo (nacido en el norte del país), siempre está al borde de las tendencias artísticas, de los hábitos y comportamientos culturales. La frontera la tiene a cuestas para romperla. Provocando la formación de su identidad como artista transgresor, un elemento característico de la danza bizarra.

Llega a la ciudad de México a los diez años y prácticamente tarde a la danza. Estudia administración y teatro. Comenzó su formación dancística en el centro Superior de Coreografía CESUCO (antecedente del CICO) en el año de 1982. Su gran capacidad física y expresiva le hace recuperar rápido el camino de la danza. Su cualidad de movimiento entre los animalesco y lo racional definen su estilo y obras.

La idea que tiene de sí mismo, de su propio cuerpo lo hace representarse asimismo y presentarse ante otros con imágenes cambiantes. Constantemente es otro: Ucu, Mr. Bizarro, Botones. Su imagen en un programa de mano era una máscara. Su propio cuerpo y la comprensión que tiene de él es su primer territorio que extiende a sus coreografías. Del cuerpo cotidiano, que en Raúl tiene cualidades de extracotidianidad por su energía y entrenamiento, por su radicalización de la expresión que prioriza lo corporal antes que lo verbal. Se potencia en el cuerpo social al cual Parrao tiene constantes críticas, desde la mecanización, la manipulación, la falsa estetización, los prejuicios sexuales hasta llegar al cuerpo escénico con forma de bizarría.

2.Dubatti. Teatro Comparado. Cartografía Teatral. pp. 11-13

3.Herner, María Teresa. *Revista Huellas*. p. 161

La ciudad

Viene a residir a la ciudad de México, la otrora región más transparente, que experimenta los sismos de 1985 (el año de la fundación de su grupo UX Onodanza), cataclismo que provoca el advenimiento de la sociedad civil, el descrédito del gobierno, la consolidación de los movimientos urbano populares. UX Onodanza vive sus primeros momentos en la década de la caída del sistema y la defensa "como perro" del peso mexicano y la gran crisis económica. El apogeo de la sociedad mediática que veía nacer el internet, pero no avizoraba aún las redes sociales. Es también la década de la posmodernidad y de las culturas híbridas.

La X

Raúl mismo y su obra son ejemplo de esta hibridación, de este cruce de sentidos de nuestra cultura simbolizado en la X. UX Onodanza lleva en el nombre la X, al igual que México. Esto es determinante y simbólico. La X en la frente de los mexicanos, como afirmaba Alfonso Reyes, es la forma de sus creencias religiosas, pero también su sacrificio y su desarrollo cultural. La X es el mestizaje que nos caracteriza, unión de lenguas y civilizaciones. Algunos lo llamaron choque y hoy es una alianza.

La X es tomado en varias ocasiones por el coreógrafo mexicano como *leit motiv*. Él decide incluir una X no sólo en el nombre de su grupo, sino que lo sigue constantemente como una obsesión dentro de sus coreografías, como un símbolo, como una realidad, un símbolo interpretado por medio de imágenes visuales y corporales. Para Parrao, la X es un cruce de caminos y de culturas: así lo hizo ver en el Quixote en aquella escena cuando el personaje cervantino sale a sus aventuras, de manera similar como el coreógrafo mexicano, y tiene que decidir hacia dónde ir, para finalmente terminar de cabeza.

La X está en las *Historias del Legendario Hotel X*, un espacio en el desierto de la humanidad donde con un letrero lumínico se distingue el nombre del hotel. Un espacio que se descompone y compone para ver las historias. Es el nombre de una generación en la que el coreógrafo y otros integrantes del grupo se vieron reflejados: La *Generación X*, esa reflejada en la novela de Douglas Coupland. X también es incógnita y la nada. En el sentido de la duda, es una forma de representar preguntas a despejar. Pero también no significa nada, una forma de expresar también el desenfado de una generación hacia la existencia misma.

UX y los independientes

Otra parte del territorio cultural que habitó la danza bizarra es la propia agrupación de danza fundada por Raúl Parrao, la llamó U, X. Onodanza, que para él no significa nada. La forma para participar en el VII Premio Nacional de Danza con el que obtiene el primer lugar. También formó parte de los grupos independientes que se oponían a cierto "control simbólico" institucional de los grupos subvencionados y de la enseñanza de la danza impartida sobre todo en la técnica Graham.

Sin embargo, también el grupo se dedicó durante varios años al proyecto La X de la Danza. La Danza Bizarra en el Teatro Legaria que también sentó antecedentes al ser el único grupo de danza contemporánea que administra un teatro con apoyos de instituciones públicas.

Una noción de territorio entendida en un sentido más amplio aparece en el libro *Micropolítica: cartografías del deseo* de Guattari, citada por Herder. “Los seres existentes se organizan según territorios que ellos delimitan y articula con otros existentes...” Así lo hizo Raul Parrao en su agrupación, con los integrantes y en la conformación de la Danza Bizarra que se convierte en otro forma de territorio. Así, siguiendo a Guattari: “El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Él es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos”. [4]

Parrao y U, X.Onodanza se apropian de su vocación, de sus cuerpos y delinean un estilo diferente, inmersa en comportamientos que definió todo un espacio cultural, me refiero a la danza bizarra. Este es uno de los territorios a dibujar, una vez reconocidas sus ideas y contornos. La danza bizarra como cuerpo es el motivo de las coreo-cartogtafías que propongo.

Lo bizarro

El estilo que caracteriza a Raúl Parrao y que se definía como abigarrado, forma contemporánea del barroco mexicano, exuberante y exagerado; lleno de valentía para otros. Y sí había que tenerla para mostrarse como lo hacía el grupo. La estridencia de la música y los movimientos provocan reacciones encontradas. Una de las más famosas es la de la periodista de San Luis Potosí que afirmara que el grupo no necesitaba un teatro para presentarse, sino un hospital psiquiátrico. Ella simplemente concluía que lo que bailaba UX: “no era danza”. Raúl Parrao lo tomó de manera irónica e incluyó una pequeña pregunta de los bailarines frente a un micrófono: ¿Esto no es danza? Decían dentro de la obra: *Smuack, suave seducción, succión*.

Los nombres

Las obras de Raúl, además de tener unos títulos largos con juegos de palabras, por ejemplo: *Sansangarabateando, ucu chivatito, chivateando, El entrayentando. Ver –S.O.S. ...al universo*; o *The Kitsch (en) and the X (eggs): Historias de la cocina del legendario Hotel X*; son verdaderos enigmas creativos conformados por temas, textos, personajes, imágenes, vestuario, escenografía, videos, efectos especiales, diseño gráfico y por supuesto mucha música y movimiento.

UX Onodanza ha sido congruente con un discurso que en ningún motivo es complaciente con el público, ni siquiera con el especializado de la danza. El grupo habla desde su primera coreografía del atosigamiento de la sociedad y la manipulación del poder; de la soledad del hombre ante las relaciones humanas, del dilema racional frente a la intuición: el enfrentamiento mente y cuerpo. El ninguneo de una generación y su necesidad de trascendencia; el anonimato de personajes como de historias de caricatura pero que sin duda son muy humanos y sensibles.

Los personajes

Varios personajes han transitado por las coreografías de UX: desde los alter ego de los bailarines en *Ni puertas ni ventanas*, la familia de UX Comics hasta el cosmos del Hotel X: Caronte (el botones), el sr. X, Mary Boop y Dulce Boop, el Quixote, V-lask-X, el cocinero Paracelsus, el locutor Sargatana, Segismundo, Rock a Billy, el – ella Xetera aderezados de sombras, Xcursionistas, Prototipos y cocineros entre otros.

---

4. *Op.cit.* p. 166

Historias del Legendario Hotel X

Es un territorio coreográfico imaginario que consolidó un estilo personal: la danza bizarra. El Hotel X fue a la vez un territorio de los personajes (escenificación) y una materialización del pensamiento y la visión coreográfica de Raúl: la estridencia, la creación de lo insólito, la presencia de lo anormal, el rompimiento de géneros. El territorio bizarro que desterrorializaba los conceptos, los estilos, las tendencias y las falacias coreográficas de la danza contemporánea en México desde la década de los ochenta. Las acciones se empezaron a desarrollar en espacios diferentes: las habitaciones en *Picnic*; la cocina en *The Kitschen*; la biblioteca en el *Quixote*; y el vestíbulo y un elevador que baja al sótano para Caronte.

Entonces el Hotel X se puede cartografiar como un territorio simbólico, delineando sus contornos para ir relacionando las ideas que quiso expresar Raúl Parrao. El Hotel X es a la vez un gran laberinto que se va armando con diferentes espacios, pero también la materialización del inconsciente, pero a la vez un abigarrado retablo barroco, ante el cual uno sólo se ve subyugado.

Ante estas coordenadas podemos ir construyendo vínculos, reconociendo las relaciones de lo humano y lo extrahumano, de lo racional y lo intuitivo, cruce de caminos de los diferentes territorios del mundo bizarro. Y así realizar los trazos que nos llevan a las diferentes cartografías de la obra de Raúl Parrao.

Referencias bibliográficas

Delgado Martínez, César (coordinador). (2009). El Diccionario biográfico de la danza mexicana. CONACULTA. Dirección General de Publicaciones.

Dubatti, Jorge (2008) Teatro comparado. Cartografía teatral. Paso de gato.

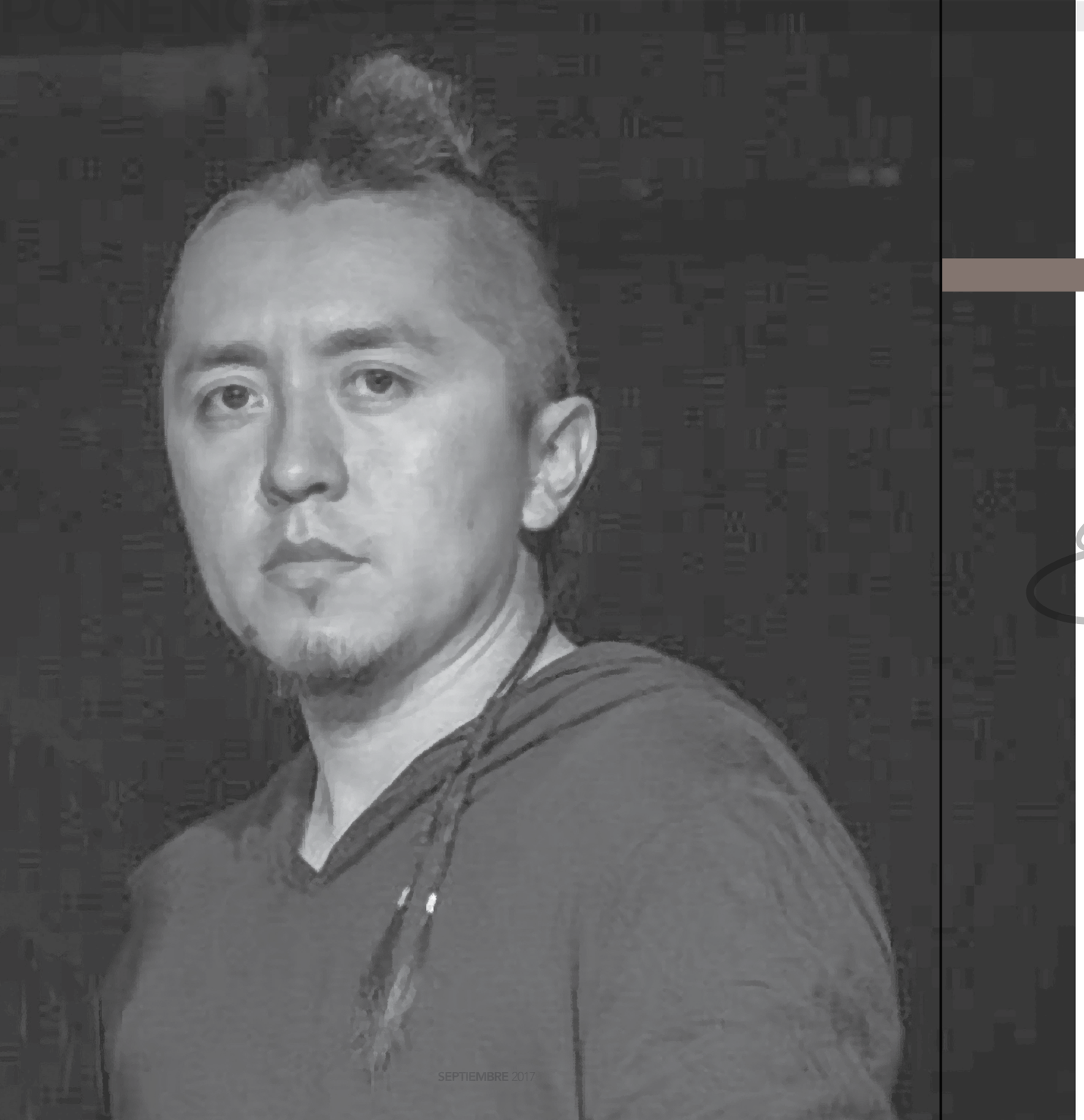
Herner, María Teresa. (2009) Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. Revista Huellas nº 13

Hidalgo Salgado, Rocío. (2015). Habitando cuerpos habitados. Imaginarios y proceso creativo. La onodanza bizarra de U.X. México.INAH. ENAH. Ed. Del Lirio.

Martín-Barbero, Jesús. (2004) Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. Santiago de Chile: FCE.

Nancy, Jean- Luc. (2007.) 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma. Ed. La cebra.

Ocampo, Carlos. (2001) Cuerpos en vilo. CONACULTA. Colección Periodismo cultural.



VIKO HERNÁNDEZ

LA INOCENTE INCONVENIENCIA, DEL CUERPO EN ESCENA A UNA ESCENA CON CUERPO

En los últimos años es muy recurrente la palabra cuerpo como eje principal de la investigación dancística. El *corpus* se aproxima desde perspectivas científicas, filosóficas, simbólicas o metafóricas como base de justificación hacia un discurso escénico contundente, y sin embargo el resultado cada vez más cotidiano son propuestas escénicas carentes de un objetivo claro.

La escena dancística nacional ha perdido cuerpo y ha ganado escenas llenas de cuerpos, sólo cuerpos.

Quizá la escena teatral realista y anecdótica dejó una herencia fuertemente arraigada en el público de las artes escénicas que todavía se muestra ansioso por recibir historias, leer y entender una danza ilustrativa. Algunos de los nuevos creadores que pretenden una mayor carga de abstracción en sus discursos han preferido creer en la supuesta ignorancia de un público antes de reconocer que en la búsqueda de nuevas posibilidades escénicas, terminan apoyados en una carga de abstracción aparente, sustentada en modelos de creación de tendencias extranjeras que no son generados ni laboratoriados por los propios creadores en el salón de ensayos.

Con ello alejamos al público mexicano que vive y convive con otra realidad sociocultural y educativa. No hemos sabido transitar a una generación auténtica de discursos contemporáneos que sí representen identificación, relación y convivio con nuestro espectador.

Los creadores crean y pocas veces se involucran en la importancia de querer decir algo con sus obras, la mayoría de las obras buscan validación dentro de un sistema sólo por el hecho de crear, y a falta de crítica y autocrítica especializada llenamos la escena nacional de coreógrafos sin interés genuino por investigar, complejizar y trabajar la creación escénica.

Ya no está de moda ser un artista escénico que no genere también su propia obra coreográfica, ahora parece ser un requisito de supervivencia gremial el ser bailarín-coreógrafo. Es en este punto donde

creo importante pausar y reflexionar, pensar en la posibilidad de involucrarnos a mayor profundidad en las creaciones, partir de ideas o conceptos que realmente le importen al creador, generar universos en todo tipo de formatos tanto convencionales como innovadores que como punto de partida propongan profundidad en la aproximación del equipo creativo involucrado y provengan de detonantes significativos, de otra forma seguiremos generando escenas sin cuerpo llenas de cuerpos.

El cuerpo es cuerpo y también es no cuerpo

El cuerpo habla y escribe, es un potencial intrínseco que lo acompaña constantemente en escena, sin embargo en la construcción de obras coreográficas muchas veces no es suficiente.

Es necesario generar métodos y metodologías que expandan y guíen la capacidad discursiva de los conceptos. Es en el *no cuerpo* donde la construcción escénica puede diluirse, en esos pequeños detalles que también comparten el tiempo y el espacio durante el convivio con el espectador.

Si partimos del entendimiento de que el cuerpo en escena es suficiente, me gusta pensar en el hecho de que nuestro cuerpo y casi cualquier otro cuerpo existen también gracias a que tienen espacio.

Hay espacio aún en condiciones microscópicas que permiten y posibilitan la existencia del cuerpo. En el caso de los cuerpos que entendemos como sólidos, ese espacio muchas veces no es tan perceptible, pero está ahí. En nuestros cuerpos humamos existe porosidad, somos divisibles y permeables. Nuestra fisionomía es a partir de tejidos porosos en mayor o menor medida, nuestra corporalidad comparte espacios con materia y espacios vacíos para definir su existencia.

Es aquí donde traslado esta idea corporal a la escena con cuerpo, ésta requiere de espacios vacíos si pretende ser un cuerpo funcional, un cuerpo vivo. Y debe ser un cuerpo escénico poroso, que se pueda atravesar, que respire y transpire.

Más allá de lo que se ve en escena, deberíamos nutrir la construcción de nuestros discursos escénicos de las partes que no se ven, es aquí donde he encontrado una posibilidad metódica y metodológica que en los últimos años me ha permitido practicar la escena hacia la construcción de un oficio creativo personal que sea consciente de su porosidad y permita ser atravesado por distintas influencias, disciplinas, contextos y equipos creativos.

Buscando una escena con cuerpo

La inocente inconveniencia es una obra que surge a partir de un conflicto familiar real que provocó que cuestionara por primera vez de forma seria la estructura que sustenta al concepto de familia en nuestra realidad mexicana.

El mexicano venera a la familia, o al menos al concepto que tiene de ella y lo eleva al grado de "base de la sociedad", pero lo piensa, cuestiona y reflexiona poco.

> Inhalo y exhalo eufóricamente, siento la sangre llenar mis globos oculares con la misma fuerza que crece mi ira. Todo mi pensamiento está direccionado a evitarme arrojar el vaso de cristal que sostengo con mi mano izquierda (la siniestra) a la cara de mi entonces hermana.
>
> Una vez más ganó el adiestramiento, la mano diestra se impuso a la siniestra, hay calma otra vez. Ya es tarde, lo inevitable ha iniciado. Esta vez tengo permitido retirarme de la mesa sin ofender, sin patalear, sin reclamar, sin lamentar y lo más significativo (probablemente) es que esta ocasión también tengo permitido el no regresar. La vida adulta me brinda la oportunidad de percibir con claridad la fragilidad de las relaciones humanas y esta vez no exime a las relaciones filiales.
>
> Hace no mucho tiempo leí que todos nacemos siendo hijos, es un lazo del cual no se nos permite escapar, se adjunta a nuestra libertad y condena el inicio de nuestra existencia, es infalible y universal... (Antología *La inocente inconveniencia*; Hernández, Viko, fragmento de la presentación, pag.3, 2015).

Para la creación de esta obra se generó una investigación teórica como sustentación de la idea y motivación primigenia, durante varios meses se accedió a diversos textos de pensadores, filósofos, psicólogos, psiquiatras, novelistas, poetas, ensayistas y dramaturgos que en distintas épocas y contextos generaron textos críticos entorno al concepto de familia.

> ¿Qué nos hace ser una familia? ¿Cómo esa entidad misteriosa, quizá monstruosa, nos hace irremediablemente temer perderla, ofenderla, abandonarla o trágicamente imitarla?
>
> ¿En dónde se encuentra la raíz que la mantiene con vida dentro de la sociedad contemporánea?
>
> Las familias son sistemas relacionales que se construyen a sí mismos y que han ido cambiando como correlato de su inscripción en la cultura, también cambiante.
>
> Algunos de los autores que integran esta antología, voltearon con mirada crítica hacia la más antigua de las instituciones humanas, otros, escribieron historias que voltearon nuestra mirada hacia la misma dirección. (Antología *La inocente inconveniencia*; Moreno, Jennifer, fragmento de la introducción, pag.5, 2016).

A partir de esta sustentación teórica se generaron dos ejes creativos de igual importancia, se vinculó y sincronizó la creación coreográfica a la creación literaria. De manera paralela se construyó un texto original de *La inocente inconveniencia* que era nutrido de la creación coreográfica y a su vez la creación escénica se iba nutriendo de la creación del texto.

Se desdibujó la línea divisoria hasta generar un único proceso que a través de la investigación y creación de una dramaturgia escénica borrara el límite donde el texto influye a la escena y/o la escena influye al texto.

Una dramaturgia que a través del constante diálogo coreografió sus letras y un coreógrafo que escribió su composición escénica, ambos en un sólo ritmo, en un mismo tono y en dos resultados distintos pero entrelazados.

Esta creación al final generó como resultado concreto no sólo una obra escénica, durante el proceso creativo se construyeron dos textos, una antología y un texto original, que si bien no son parte del resultado escénico de forma visible o audible, son parte medular del espacio vacío de la obra, son el *no cuerpo* que permite la existencia del gesto escénico.

> Silencio.
>
> ¿Cuánto puede aguantar un cuerpo debajo de otro? Sé que hubo una época en que pude haber dicho siempre. Sé que hubo una época en que soportaste mi cuerpo largos instantes. Instantes interminables. Blanco. Sueño. Latidos cercanos que con anhelada inocencia crees infinitos. Y falso. Jamás volvió alguien a soportar mi cuerpo encima de esa manera. (*La inocente inconveniencia*; Moreno, Jennifer, 2016).

No olvidamos el cuerpo, los cuerpos, los visibles. Se propone un entrenamiento concreto que a lo largo de los laboratorios creativos se depura, se especifica, y apostamos por la repetición mántrica del cuerpo en el espacio cada vez más reducido generando "los simios", ejercicio de preparación tanto física como energética en el que disponemos al cuerpo para la entrada emotiva, energética y tonal buscada de manera específica en esta obra.

> De esa angustiante concentración en uno mismo. De ese impulso por descifrar el origen, el suceso que nos hizo ser lo que somos. De la certeza de saber que aunque hubiéramos nacido en otra familia, no seríamos mejores hombres. (*La inocente inconveniencia*; Moreno, Jennifer, 2016).

Se continúa un laboratorio constante, residencias, lecturas, escuchas. Compartimos intensamente todos los involucrados en el proceso de creación el pensamiento, el movimiento, nuestras historias, nuestras pieles, sudamos juntos y apostamos por una creación en movimiento que parte del movimiento, de una exploración sensible donde constantemente nos permeamos de los otros, de lo que investigamos como ventana a nuestra realidad cotidiana.

Construimos un universo escénico que asoma críticas y reflexiones de nuestras familias, nos involucramos y nos desplazamos a terrenos que desconocíamos, fueran estos definibles o no definibles y no negamos toda posible ayuda, así venga de convenciones teatrales, literarias o coreográficas.

Confiamos en una investigación, planteamiento y exploración que generó un discurso propio y maduró con el tiempo, confiamos en su lento robustecimiento como principal discurso escénico.

Aristóteles dijo alguna vez: "El hombre ignorante afirma, el hombre sabio duda y reflexiona". Tal vez sea demasiado aristotélico en estos momentos pero no pretendo afirmar que he desarrollado un método coherente para construir un discurso escénico contundente, mi contemporaneidad me hace creer que existen diversos caminos para lograrlo o intentar lograrlo.

Este ensayo pretende compartir la construcción de uno de esos intentos así como también compartir algunos de los pensamientos, dudas y reflexiones alrededor de este camino con el fin de exponer parte de los filamentos de un proceso creativo largo y complejo, que apoyado en la investigación, entrenamiento específico, creación literaria, dramaturgia y aproximaciones sensibles como detonadores de una poética específica hoy convive en la escena como *La inocente inconveniencia*.

CRÉDITOS DE FOTOS: Foto 1 - Manu Adamez, Fotos 1757/1792/1838 - Alfredo Millán (Todas las imágenes por cortesía de KaizenDanza)

CYNTHIA JEANNETTE PÉREZ ANTÚNEZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

SOUNDSCAPE DANCÍSTICO:
EXPLORACIÓN FLAMENCA DESDE ALGUNAS POSTALES SONORAS

Introducción

El presente trabajo se deriva de mi investigación doctoral en curso sobre la danza flamenca en Sevilla, España y Mérida, Yucatán. Dicha investigación se ha construido con metodología performativa, la cual requiere que yo, en tanto antropóloga, desempeñe roles activos en el trabajo de campo que vayan más allá de la observación participante y entrevistas, por mencionar dos ejemplos "tradicionales" de abordar el campo. Así, decidí que mis roles en esta investigación serían los de turista, aspirante a aficionada y estudiante de flamenco. De tal manera que mi cuerpo, mi danza, mi persona y todos mis sentidos se han involucrado en la exploración del mundo flamenco. En esta ocasión la reflexión gira en torno a uno de estos sentidos, el oído. ¿Qué tiene que decirnos acerca del movimiento, de la danza?, ¿podemos hablar de un paisaje sonoro dancístico flamenco?

El Sonido en la Investigación

La etnografía nos permite acceder a universos sociales particulares gracias al registro antropológico. Debido a que las representaciones de los sonidos son contextuales, podemos considerar al oído como uno de los sentidos que conforma el mundo social y que transmite valores propios y ajenos para el entendimiento de la diversidad cultural. Es decir, podemos hablar de sonoridad de la cultura (Domínguez, 2007).

Murray Schafer (1994) en la década de los 70 propuso el concepto de *soundscape* como una herramienta de acercamiento al estudio del sonido. Inspirándose en la palabra inglesa *landscape* que en español significa "paisaje", propone que podemos conocer contextos sociales e históricos a partir del sonido. Así, cada contexto construye su paisaje sonoro o *soundscape* de manera particular y característica.

Revisar este tipo de trabajos teóricos sobre el sonido, me hizo pensar en el registro sonoro como una interesante apuesta de abordaje para acercarnos a la danza. Es decir, ¿podemos conocer un arte tan visual como la danza a través de sus sonidos?, y con conocer me refiero precisamente a la generación de conocimiento, o como muy bien lo propone Steven Feld (2012) con la acustemología (acústica-epistemología) en la cual el sonido se considera como la capacidad de conocer y como un hábito de conocimiento.

Siguiendo la idea de Feld en relación a la investigación transcultural y transdisciplinaria y la importancia de enlazar lo socio-acústico de las formas expresivas, las grabaciones bien pueden ser etnografías.

Los registros auditivos que presento a continuación son un primer abordaje etnográfico de la danza desde una antropología de los sentidos que, según Ana Lidia Domínguez (2007), son el instrumento primordial de trabajo para el antropólogo y la materia prima en la conformación del mundo social, es decir, vehículos de transmisión de valores culturales.

Postales Sonoras

Las postales sonoras son audios breves que encapsulan acontecimientos, ambientes, momentos, eventos, lugares, etcétera. Regularmente duran muy pocos minutos, incluso algunos estudiosos del sonido han propuesto que su duración sea de tan sólo un minuto. Apuestan por el entendimiento y transmisión del objetivo de sus registros de manera breve y exclusivamente acústica. Son audios editados a partir de numerosas grabaciones y actualmente podemos encontrar una gran variedad en internet.

Las postales que aquí comparto, de alguna manera representan el proceso de mi investigación doctoral tal como lo he caminado hasta el momento. Lo que intento hacer aquí es explorar sensibilidades más allá de la vista, en este caso desde el oído. Regularmente la danza se asocia con las artes escénicas y, por lo tanto, como un arte para ser visto. Sin embargo, la danza va mucho más allá, es un arte para ser sentido y vivido en todas las posibilidades del cuerpo, del sí mismo, y de la interacción consciente e intencionada con otros en el tiempo y el espacio. Entonces, ¿a qué suena la danza? En este ejercicio vamos a ver si podemos sentirla y vivirla desde tres postales sonoras: una de Sevilla, España, otra de Mérida, Yucatán y otra de La Habana, Cuba.

El cuerpo es movimiento y los movimientos en sí tienen sonidos característicos. Dentro de toda la gama de movimientos que el cuerpo puede hacer, cada sociedad e incluso cada grupo social distingue aquéllos a los que llamará danza. Las postales sonoras que presento le apuestan a la escucha para percibir movimientos dancísticos. Tanto en los audios como en sus descripciones, podemos sentir claramente los sonidos más obvios como los fuertes zapateados, las palmas o los gritos de algarabía propios del flamenco, ya sea por parte de los ejecutantes o de otros participantes en el evento dancístico. Sin embargo, hay momentos en los que la danza se vuelve imperceptible al oído, se difumina entre todos los otros sonidos, mayoritariamente los de la música en vivo o de pista. Esto se debe a que las interpretaciones de flamenco suelen ser de gran fuerza y dramatismo, así que muchas veces el audio refleja con silencio corporal las partes de profunda interpretación gesticular, así como lo percusivo de los remates del zapateado y los golpes en el cuerpo.

En algún momento los músicos hacen pausa para que se escuche más lo que la bailaora o bailaor está haciendo sobre la tarima. Es muy interesante cómo la ausencia de sonido corporal se combina perfectamente con la intensidad de la triste letra que el cantaor manifiesta con su voz. Esto me hizo pensar irremediablemente en la etnografía de *Sound and Sentiment* de Steven Feld (2012), pues no olvidemos que el flamenco también es una manifestación cultural de un pueblo que grita el sufrimiento y las pasiones de su historia, así que el poder emocional y la poética de sus letras se reflejan en la expresividad de su danza, no sólo con fuertes zapateados o movimientos percusivos varios, sino también con un cuerpo sufriente que en determinados momentos puede no hacer ruido alguno pero que grita desde el movimiento y la gesticulación.

Postal Sonora del Flamenco en Sevilla

https://soundcloud.com/user-786562701/postal-flamenco-sevilla?in=user-786562701/sets/postales-sonoras-danza

Esta postal sonora da muestra del amplio registro audiovisual que hice el semestre agosto-diciembre de 2016 como parte de mi estancia doctoral en la Universidad de Sevilla, España. Intenta resumir todo un semestre de mi vida escolar y personal que a través de una investigación de campo brindó todas las condiciones para acercarme por primera vez al flamenco, un fenómeno cultural, artístico, musical, dancístico y comunitario desde una de sus cunas más representativas: la ciudad de Sevilla. En prácticamente todos los audios, los zapateados, las palmas y las expresiones orales de algarabía están presentes permitiéndonos sentir el cuerpo que danza desde el sonido.

La postal comienza con el cante de José de la Tomasa, quien desde lo alto de la Puerta de los Leones en el Real Alcázar inauguraba oficialmente la XIX Bienal de Flamenco el 8 de septiembre de 2016 al atardecer, poco antes de que Farruquito llevara a cabo el tan esperado flashmob. Sigue un fragmento del final de la clase que la bailaora Anabel Veloso dio en la Plaza Nueva el domingo 11 de septiembre al medio día, el cual por un lado representa todas las actividades a las que tuve oportunidad de asistir en la bienal desde el 8 de septiembre hasta el 2 de octubre, pero también el inicio de mi incursión al flamenco, pues fue la primera vez que intenté bailarlo, de ahí la importancia de lo que dice una señora: “Queremos bailarlo, pero no podemos”.

El audio que sigue representa los eventos de flamenco a los que asistí por toda la ciudad, específicamente éste, en la Peña Flamenca de la Macarena, para mí fue muy importante, pues fue la primera vez que sentí una conexión estética integral con este arte, no sólo con el baile sino con todo en su conjunto, desde la música hasta el público y la convivencia. Después sigue un fragmento de la entrevista con mi maestra de bulerías, Salomé Pavón Ortega, representante de grandes familias para el arte flamenco y la comunidad gitana, quien dice hacer lo que hace en gran parte para que las personas de todo el mundo, incluyéndome, conozcan el flamenco y lo amen.

Sigue el fragmento de un audio de una de sus clases en donde ella explica los pasos en gran parte bailándolos, pero también cantándolos. Sigue un pequeño audio de la zambomba que organizó esta gran maestra como parte del fin de cursos de la clase de bulerías en diciembre, continuando con las tradiciones de la parte jerezana de su familia, pues la zambomba se hace principalmente como festejo prenavideño flamenco en Jerez de la Frontera, pero ya se ha exportado a otros lugares de Andalucía como Sevilla. En este audio se escucha la algarabía de los asistentes mientras Salomé bailaba.

Sigue un fragmento de la entrevista que me pidieron unas niñas del grupo de sevillanas de mi maestra que también estaban aprendiendo a bailar y que se enteraron que yo venía de México para hacer una investigación; elegí esta parte en donde una de ellas dice: “Lo que aprendes pues bailas, para eso vas a una clase, si no, no te apuntas” para recordarme el pánico escénico que sentí en la zambomba cuando mi maestra me aventó (literalmente) a bailar bulerías enfrente de todos los gitanos y demás asistentes con músicos en vivo. Sigue el audio de una zambomba masiva que organizó un bar en el barrio de Triana, mi barrio durante la estancia, en donde se están bailando sevillanas y la cantante exaltaba la identidad trianera cada que podía. Termina esta postal con las niñas de la entrevista mandando saludos a México, lo cual es un indicio de mi regreso.

Postal Sonora del Flamenco en Mérida

https://soundcloud.com/user-786562701/postal-flamenco-merida?in=user-786562701/sets/postales-sonoras-danza

Esta postal sonora representa mi acercamiento al flamenco mexicano, pues, buscando entender desde el cuerpo mucho de lo que vi e intenté bailar en Sevilla, busqué, en este 2017, clases de flamenco en Mérida, Yucatán, mi lugar de residencia como estudiante del doctorado en ciencias antropológicas de la UADY. Fue así como encontré la Academia Gloria Arte Flamenco, en donde Gloria Martínez Zupo, con una gran pasión y entrega, forma a las personas en este fenómeno dancístico desde el cuerpo pero también desde el oído, pues parte importante de su clase la dedica a transmitirnos todo el conocimiento musical que posee, ya sea cantando, tocando el cajón o desglosando las pistas de las canciones que bailamos, para que así entendamos más claramente la intrínseca conexión entre la música y la danza del flamenco.

Considero que esta formación dancística que estoy recibiendo es muy completa, lejos de la fiesta y la cotidianidad del flamenco tal como lo viví en Sevilla, pero desglosada de tal manera que mi cuerpo se acerca cada vez más a todo lo que me parecía tan lejano de comprender y disfrutar. En esta postal podemos escuchar cómo va subiendo la intensidad de la clase, desde las explicaciones orales y el desglose musical de las canciones, pasan-

do por el aprendizaje de los compases a través de las palmas acompañadas por el cajón, hasta los zapateados acompañados de movimientos de cadera. Además, escuchamos también los intentos de improvisación para encarnar y ligar las secuencias fuera de coreografías, por si algún día llegamos a una fiesta como las de Sevilla, pues como se alcanza a escuchar que dice una compañera en la clase: "Llegó el momento de aventarse".

Postal Sonora del Flamenco en La Habana

https://soundcloud.com/user-786562701/postal-flamenco-cuba?in=user-786562701/sets/postales-sonoras-danza

En esta última postal sonora nos situamos en un restaurante del centro histórico de La Habana, Cuba, en donde diariamente hay dos tablaos, uno al medio día y otro en la noche. Yo me encontraba en esa ciudad participando como ponente y tallerista en el Encuentro Internacional de Psicoballet el pasado mes de abril, así que este acercamiento al flamenco cubano fue totalmente inesperado y fugaz. De todas maneras, aunque no fue parte de mi trabajo de campo estructurado y planeado, me pareció muy interesante considerarlo aquí por las particularidades estéticas que detenta.

Para empezar, la música flamenca que el grupo hacía estaba fusionada con ritmos cubanos y jazz, usando instrumentos como las congas, la flauta transversal y el cencerro, algo que sólo ahí he visto y escuchado. Asimismo, los movimientos de los bailaores eran muy coreografiados, sus posturas demasiado cuidadas y cercanas al ballet, y los zapateados armonizaban con las cadencias caribeñas y afros de la música que reinterpretaba los palos flamencos.

Todo esto me hizo pensar en el flamenco en términos de Jacques Attali (1995) como una repetición, sí, pues trata de apegarse a una tradición estética musical y dancística, pero también como una sublevación en contra de la grabación congelada, pues no hay tablao sin músicos en vivo que reinventan dicha tradición a cada momento, al hacer negociaciones constantes entre sí para improvisar lo que se necesita. Además, los bailaores son músicos también y de alguna manera hacen composiciones percusivas con todo su cuerpo, aportando sonoridad y ritmología a dichas improvisaciones paradójicamente repetitivas. Son fiesta y libertad, inventan códigos nuevos en la economía política de la música.

Consideraciones finales

Para acercarse al flamenco como danza hay que hacerlo con todos los sentidos, y el oído es uno de los más importantes para construir un entendimiento epistemológico de tan compleja manifestación cultural, no sólo por los elementos musicales y rítmicos característicos que detenta y que están tan intrínsecamente relacionados con los movimientos corporales, sino por todo el ambiente emotivo y expresivo que se vive en todos sus eventos, ya sean escénicos o comunitarios.

Con seguridad podemos hablar de un soundscape dancístico flamenco tal como lo maneja Murray Schafer (1994) en términos de ambiente sónico ecológico que toma en cuenta lo acústico, lo psicoacústico, la sociedad y las artes. Pero más aún podemos acercanos al soundscape flamenco como ambiente cultural tal como lo propone Thomson (2004), es decir, como las maneras científicas y estéticas de escuchar, las relaciones del escuchado con su ambiente y las circunstancias sociales de la escucha. El soundscape dancístico flamenco aquí esbozado, manifiesta una impresionante diversidad de acuerdo al contexto en que se desarrolla: puede ser festivo y comunitario como en Sevilla, puede ser académico y apasionadamente estudiado como en Mérida, o puede ser fusionado y reinterpretado mediante composiciones caribeñas como en La Habana.

Sin duda me encuentro comenzando mis reflexiones acerca de lo que estoy viviendo como antropóloga y bailarina en una investigación performativa sobre el flamenco, así que todavía queda mucho camino por recorrer. Pero el trabajo de campo antropológico seguirá enriqueciendo mi acercamiento con metodología performativa, mediante la cual no sólo la teoría, la observación y la interacción social me han abierto las puertas a este fenómeno cultural, sino también mi cuerpo, que, con todo y sus sonidos, intenta encarnar el flamenco como exploración dancística y epistemológica.

Referencias Bibliográficas:

Attali, Jacques. 1995. Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.

Domínguez Ruiz, Ana Lidia. 2007. La sonoridad de la cultura: Cholula, una experiencia sonora de la ciudad. Puebla: Universidad de las Américas.

Feld, Steven. 2012. Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli. Durham: Duke University Press.

Schafer, R. Murray. 1994. Our Sonic Environment and the Soundscape. The Tuning of the World. Rochester, Vermont: Destiny Books.

Thomson, Emily. 2004. The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933. Cambridge, MA: The MIT Press.

ALONSO ALARCÓN MÚGICA

MAESTRÍA EN ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

MASCULINIDADES POLIMÓRFICAS EN LA COREOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA MEXICANA (2000-2015). LOS OTROS FEMENINAS, LAS OTRAS MASCULINOS: ANÁLISIS DE LA COREOGRAFÍA FALSO COGNADO DE MIGUEL MANCILLAS

Introducción

"Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)" es una investigación desarrollada en la maestría en artes escénicas de la Universidad Veracruzana bajo la dirección del Dr. Antonio Prieto Stambaugh. En esta oportunidad voy a compartir la sección de mi tesis titulada "Los otros femeninas, las otras masculinos: análisis de la coreografía *Falso Cognado* de Miguel Mancillas", la cual fue escrita durante mi estancia de investigación en el Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México.

Esta ponencia tiene como propósito aproximarnos a la poética coreográfica de Mancillas[1]. Las reflexiones están centradas en los discursos de poder y dominación que se construyen desde esta danza escénica, para lo cual se toman como guía algunas líneas del pensamiento de Michel Foucault. El análisis toma como ejes metodológicos: la estructura coreográfica, los elementos escénicos y el lenguaje de movimiento.

Falso Cognado: algunos antecedentes

Miguel Mancillas se propuso desarrollar un tríptico coreográfico para reflexionar escénicamente sobre la mujer, sus roles en la sociedad sonorense y su relación con los hombres en diferentes etapas de la vida; para la creación de la trilogía, el coreógrafo se dio a la tarea de entrevistar a poco más de cien mujeres de diferentes edades –muy jóvenes, de una edad media y mujeres en la vejez– en Hermosillo, Sonora a finales de la década de los noventa. Con las respuestas, el coreógrafo creó tres piezas:

Tiro al blanco, historia por entregas (1997). Se trató de una pieza sobre las mujeres en diálogo con la adolescencia, la sexualidad y la religión, contada a través de una narrativa discontinua.

1.Es bailarín y coreógrafo formado por diversos maestros de la danza moderna mexicana como Javier Francis e Isabel Hernández en la década de los 80, actualmente es director de la compañía Antares Danza Contemporánea, quien además de tener una formación dancística realizó estudios en artes visuales.

Cielo en rojo[2] (2003). Pieza en la que Mancillas se adentró en las tensiones de los vínculos de la pareja heterosexual, la familia y la maternidad.

Falso Cognado (2005). En esta última coreografía el autor trató de dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿Qué es entonces ser mujer realmente? ¿Por qué ser mujer tiene que implicar necesariamente tener hijos? ¿Una mujer que no tiene hijos, que no es femenina y que no es bella, no es mujer? ¿Un hombre que es femenino y es bello, es mujer o es menos hombre?

Citando a Foucault, podemos decir que el coreógrafo se internó con *Falso Cognado* en indagar en el "régimen de verdad" (1979) del ser mujer en la sociedad sonorense. Es decir que a lo largo de este análisis, observaremos cuestionamientos corporales de esta sociedad específica a través de "los tipos de discurso que ella acoge [del ser mujer], y hace funcionar como verdaderos" (Foucault: 1979, 187), y que el coreógrafo subvierte desde los imaginarios escénicos.

Foto Edith Reyes

Las premisas creativas del autor

Con *Falso Cognado* el coreógrafo se propuso colocar escénicamente a seis personajes que representaban mujeres –encarnadas por bailarines y bailarinas– de diversas edades "en una situación apocalíptica, del fin del mundo, donde no pueden escapar de ese espacio delimitado hasta que resuelvan lo que llegaron ahí a resolver" (Miguel Mancillas en entrevista con Alonso Alarcón, Hermosillo, 22 de marzo de 2016, inédita). Cada una de las mujeres representaba para Mancillas una forma de poder ante las demás: la inteligencia, la maternidad, la belleza, la juventud, la sexualidad y la madurez; como señala Foucault, el poder "produce cosas, induce placer, forma saberes, produce discursos" (1979, 182), poderes que, a lo largo de la pieza y las relaciones corporales con las otras mujeres, también constituían su mayor debilidad.

Apunta Mancillas que durante la coreografía "se trataba de entender las debilidades de la otra para dominar en esa pequeña manada" (*Ibídem*), entonces nos preguntamos si ¿Mancillas nos colocó frente a relaciones de violencia o relaciones de poder entre sus personajes? Para responder a esa pregunta, Foucault nos aclara que una relación de violencia "actúa sobre un cuerpo o sobre cosas [...] destruye: cierra la puerta a toda posibilidad" (Foucault: 1988, 14), en este sentido, el coreógrafo nos presenta seis personajes en un permanente diálogo corporal, con lo que podemos afirmar que son relaciones de poder en tanto que se observa en la escena libertad, y como dice Foucault "debe existir la libertad para que el poder se ejerza" (16), en este caso, en las relaciones entre los personajes y sus distribuciones del poder a través del discurso coreográfico.

A los personajes les eligieron un nombre y una historia como detonadores de la dramaturgia corporal:

Anzueth[3] (la inteligencia), interpretada por Asiria Valenzuela.

Marina[4] (la maternidad), interpretada por Eunice Hidalgo.

Jasibe[5] (la belleza), interpretada por Perla Álvarez.

Geva[6] (la juventud), interpretada por Isaac Chau.

Fara[7] (la sexualidad), interpretada por Gervacio Cetto.
Emma[8] (la madurez), interpretada por Miguel Mancillas.

El coreógrafo se propuso desarrollar con su elenco "un híbrido corporal para homologar las fuerzas físicas entre hombres y mujeres para poder jugar a nivel coreográfico más allá del sexo, sin perder la individualidad" (Miguel Mancillas en entrevista con Alonso Alarcón, Hermosillo, 22 de marzo 2016, inédita).

La estructura coreográfica

La pieza se desarrolla mediante una estructura de composición aristotélica que nos permite observar el desarrollo de una historia a través de los cuerpos, dividida en dos actos conformados por siete escenas claramente delimitadas.

2.Ver video de Cielo en rojo https://www.youtube.com/watch?v=G39iir2G7zc

3."Escondo mi miedo a la ignorancia. La apuesta segura está en mis capacidades, conocer a mis enemigos: poder... No soy lo que me han dicho, no voy a quedarme quieta, conformarme es muerte, obscuridad del que no sabe, soy no lo que debo. ¿Qué oculta mi mente, qué veo en el fondo de mis ojos? Demasiados caminos, noches eternas, debo pensar no importa perderme, debo saber..." (Programa de mano de Antares, Festival Un Desierto para la Danza 13, Teatro-Auditorio del COBACH, Hermosillo, Sonora, 21 de abril de 2005).

4."Doy vida, estoy completa, lo negativo es estímulo, me obligo a sobrevivir no importa lo hiriente. Qué es libertad si temo ser joven, ser vieja, estar sola... Quiero creer que la vida no es decadente, aun cuando hay tiempo de lujuria, maldad, de razón estéril. La fertilidad es conjuro, posibilidad, sobrevivencia, siempre esperanza... quiero creer... (Ibídem).

5. "Soy juventud, arma a la que me aferro, compañía, refugio. Confío y disfruto su fortaleza; poder... ¿Belleza? Tengo que abrazarla, mimarla por siempre... No me puede abandonar. Tengo hambre de ser admirada, inalcanzable, brillante, poseer, ser. No soy de fiar, juego con todos, manipulo... Nunca voy a envejecer, deséame, te he convertido en mi espejo... (Ibídem).

6. "He destruido, yo he querido hacerlo... Amor, dignidad, vida. ¿Por qué entonces esta culpa que abruma y revienta mi cabeza? ¿La sexualidad provoca conflicto, placer, gozo disfrazado de remordimiento? Yo no soy responsable. Sí, tengo miedo, duele sentir el corazón asfixiado e inmóvil. Sigo en pie, con todo este odio arrancaré lo que ha echado raíz. Espero el momento oportuno para abrirme, que vean dentro. La suerte está echada... Cómplice me abraza el silencio, cómplice se mis bajezas. (Ibídem).

7."Acércate, mírame pendiente y dependiente del medio; orgullosa, viviendo mi naturaleza, soy fuego... Tránsito, estoy en ti, déjate llevar, acércate. No te detengas, sacrifícate, eres saliva, mirada húmeda, deja que tu cuerpo sea escombro, ruinas, yo te consumo... Acércate. (Ibídem).

8. "Mi fuerza es el tiempo, también enemigo. Años alerta, no debo dormir; veo tus ojos en mi espalda. Atenta espero y disimulo. Algo termina en todo comienzo. -de vieja lo he aprendido...- (Ibídem).

Los elementos escénicos

Miguel Mancillas presentó su obra en un teatro a la italiana, utiliza intencionalmente el efecto de distancia de la cuarta pared escénica para crear un universo coreográfico propio que se debate entre la saturación y lo concreto, este binomio de especificidad/complejidad es verificable en los diferentes elementos escénicos que conforman la propuesta coreográfica.

Hay una intención clara del autor, relacionada con la búsqueda de cierta espectacularidad desde la estructura coreográfica, el lenguaje de movimiento corporal, la escenografía, la utilería, el diseño de iluminación, el diseño sonoro, los peinados, el maquillaje y el vestuario, siendo este último elemento el gran protagonista desde el que se trasvisten los personajes femeninos en este laberinto de identificaciones corporales disidentes creado por Mancillas a través de la danza.

La escenografía fue creada por Mónica Kubli, el vestuario diseñado y confeccionado por el propio Mancillas –como en la mayoría de sus piezas coreográficas–, en esta obra contó con la realización también de Clara Cázares; el autor nos propone una serie de prendas originales en las que se conjugan faldas, pantalones, vestidos, blusas, abrigos y accesorios, de una gama muy amplia de colores y texturas, elementos que los personajes traen sobrepuestos y van recombinando a lo largo de toda la pieza.

En el escenario se observan tres baúles en las esquinas que son manipulados a lo largo de la obra, de donde los personajes van a sustraer y guardar elementos del vestuario para falsificar las identidades de lo aparente propuesto en los trazos coreográficos. El diseño del maquillaje y los peinados fueron realizados por Daniel Pineda, quien incide en la transformación de los rostros a través del maquillaje, se nota un trabajo depurado y de gran dominio para crear intersecciones de lo masculino/femenino en los rostros y peinados de los seis personajes.
La iluminación fue diseñada por Ivonne Ortiz, quien logra crear atmósferas lumínicas en reiteración o contraposición con los diseños sonoros creados exprofeso por Corbett Lundford, pero siempre enfatiza los diversos paisajes escénicos evocados por el coreógrafo con una propuesta de luces poco sobrecargada en comparación con el resto de los elementos escénicos.

El lenguaje de movimiento

Una de las fortalezas en el trabajo escénico de Mancillas es precisamente la construcción de lenguaje de movimiento, esto se debe a que el coreógrafo dedica gran parte de su investigación al trabajo corporal de sus bailarines y al desarrollo de diferentes tecnologías desde el cuerpo, así como por su desempeño como bailarín a lo largo de su carrera en la danza. Utiliza la tecnificación desde el ballet en diálogo con su propia técnica contemporánea, para tener a disposición bailarines con capacidades físicas excepcionales que le permiten como coreógrafo la composición de arquitecturas corporales complejas y de una dificultad técnica que es necesario resaltar, característica de sus obras con Antares.

Mancillas transforma los cuerpos tecnificados de sus bailarines en un lenguaje de movimiento de rangos amplios, de expresividades profundas, coléricas en combinación con la fortaleza de cuerpos trabajados, construidos para el movimiento intenso. Es verificable que al coreógrafo no le interesa construir un estilo de movimiento cerrado, sino la exploración de lenguajes corporales que, en este caso, expanden las lógicas de lo que una mujer o un hombre puede hacer; homologa fortalezas en la diversidad de cuerpos y enfatiza rasgos de la personalidad de cada intérprete, aportando potencia interpretativa a cada personaje.

Por ejemplo, Asiria Valenzuela nos muestra una danza que podríamos asociar a la mujer empoderada, que a través de sus movimientos corporiza una feminidad virilizada, intensa, fuerte e indomable, ¿A caso se trata de una masculinidad hiperfemenina? ¿O tendríamos que hablar de una feminidad hipermasculina? La bailarina construye con sus brazos una poderosa suavidad que a la vez es capaz de sujetar a otros, de guiar y de someter. Es observable la figura corporal de la bailarina frágil, de piernas largas y nariz afilada, ejecutando movimientos lineales, poderosos saltos y giros con una mirada dominante y letal al interactuar con las otras mujeres en la escena.

En este punto es necesario señalar que las *masculinidades polimórficas* (Lizárraga: 2011) no nos restringen a la observación del que nace con sexo masculino y subvierte sus formas de representarse socialmente desde el género, o como en este caso, desde la escena coreográfica; sino que nos habilita el reconocimiento de características que han sido tradicionalmente asignadas a los de sexo masculino y que, con el ejemplo del personaje de Anzueth encarnado por Asiria Valenzuela –de sexo femenino, rapada, figura corporal delgada y lenguaje de movimiento firme, preciso, dominante– nos permite verificar que esta construcción no está asignada por el sexo con el que nacemos.

En el otro extremo encontramos las corporalidades que Isaac Chau presenta en la pieza de Mancillas. Chau es un bailarín de tono muscular y cualidades excepcionales que desenmaraña, a través de su danza, feminidades y masculinidades que perviven en el cuerpo de sexo masculino. El personaje de Geva encarnado por Chau se presenta desde el inicio de la pieza como una dominatriz de caminata pausada y trazos espaciales definidos; Manipula de forma literal los otros cuerpos, los toma y los mueve de lugar. Es una mujer articuladora que va colocando cuerpos en el espacio para trazar arquitecturas que desestabilizan a los otros personajes. Su poder se instala en la seguridad con la que se aproxima a cada una para sujetarlas, elevarlas o hundirlas, es como una hipnotista que con sus manos logra seducir hasta el desmoronamiento de las otras mujeres.

Foto Pepe Avila

Los personajes de Valenzuela y Chau se presentan como un diálogo de los antagónicos en *Falso Cognado*, donde incluso el antagonismo –de su sexo femenino y masculino– logra una falsificación en el planteamiento coreográfico. En esta pieza de Mancillas los extremos se tocan, cierran el círculo, dialogan en la interseccionalidad de género para construir un universo escénico propio de convergencias dentro de las diferencias aparentes.

En el vestuario tanto del personaje de Valenzuela como en el de Chau, se muestran diversas capas de profundidad; inician ambos con varias prendas sobrepuestas –capas, faltas, pantalones fragmentados, corpiños– que a lo largo de la coreografía se van quitando hasta quedar semidesnudos, con el cuerpo delineado por unos elásticos negros diseñados a la medida de sus músculos como una especie de red, con botones de diferentes colores y tamaños. ¿Qué nos quiere hacer notar el coreógrafo con esta red de puntos de colores que contiene al cuerpo-piel en su dimensión más mínima?

Isaac Chau señala “es esa red que te oprime, que te tiene amarrado por dentro, aunque por fuera traes ropa se alcanzan a ver los elásticos, que pueden parecer bonitos por los botones de colores, pero era algo que apretaba y no permitía al cuerpo sentirse libre” (Isaac Chau en entrevista con Alonso Alarcón, Hermosillo, 24

de marzo de 2016, inédita). Quizá se trate además del cuerpo como archivo de experiencias, que desde los territorios más íntimos como la piel desprovista de cualquier disfraz nos sigue dejando una connotación hacia los secretos y las divergencias que se gravan con la experiencia vivida.

Por otro lado, también podemos relacionar las subjetividades que se van tejiendo como verdades que responden a contextos históricos determinados, a las políticas desde las que practicamos las sexualidades o el cómo normamos los cuerpos para aproximarnos o tomar distancia de los otros. Las luchas internas desde lo privado y externas al relacionarnos con un sistema social, en este caso, representado por las seis mujeres en escena.

Foto Edith Reyes

Si bien podemos pensar que se trata de un diálogo coreográfico entre diferentes mujeres, también podemos imaginar el diálogo interno en una sola mujer, como señala Eunice Hidalgo "Yo me veía en las otras mujeres como si fuéramos una sola mujer [...] Yo podía ser todas ellas" (Eunice Hidalgo en entrevista con Alonso Alarcón, vía Skype, 25 de marzo de 2016, inédita). La mujer en sus diálogos internos, conflictos en los que se imbrica la inteligencia para saber qué decidir o callar, la maternidad como una auto imposición o alternativa, sus concepciones de la belleza, la juventud vivida, añorada o recordada, la sexualidad arrebatada, en plenitud o censura y la vejez o el final del recorrido.

Conclusiones

Los estudios de género, del poder y la dominación, abren nuevos senderos a recorrer para observar objetos de estudio en las artes escénicas contemporáneas, en tanto que observamos las masculinidades como escenarios vivos y experienciales que colocan en el debate epistemológico el conflicto por delimitarlos para entender sus fronteras de género, sus relaciones de poder, sus características coreográficas que lo definen, sus afirmaciones a través de discursos de dominación que tensan la porosidad propia de la danza.

Es necesario resaltar el momento histórico en el que se creó la pieza, para colocar en valor los asuntos de la diversidad sexual en Hermosillo, Sonora en 2005 desde esa perspectiva, donde aún no se veía en México programas de televisión que en la actualidad ya integran la diversidad sexual y la perspectiva de género, como por ejemplo, el concurso de travestis *RuPaul's Drag Race* a través de NetFlix. De alguna forma Mancillas avanza en el desierto de Sonora en colocar desde la danza escénica, una problemática a los embates de la diferencia, toma como detonante a la mujer para hablarnos de las resistencias de la humanidad por la diferencia.

Se trata de un performance de la masculinidad y de la feminidad desde lo coreográfico, dado que traza otros epicentros de poder en las relaciones entre las/los seis personajes. Mancillas nos presentó a seis mujeres unidas por el vacío interior, por la necesidad del amor y del poder, distanciadas por la manera de pensar/accionar según las etapas de vida que estaban viviendo cada una.

Desde la perspectiva de Michel Foucault, podemos decir que *Falso Cognado* nos permitió colocar la mirada hacia prácticas coreográficas concretas para cuestionar "el conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso y se ligan a lo verdadero efectos políticos de poder" (1979, 188), con lo que podemos concluir que Mancillas creó genealogías discontinuas de la masculinidad que se deconstruye desde los territorios del cuerpo de bailarinas y bailarines del sigo XXI en México. Producciones de sentido localizadas en un espacio tiempo definido para de alguna forma "coreografiar la historia" (Dallal: 2007) no desde la masculinidad del bailarín universal o desde la mujer universal, sino de los sujetos que tienen nombres y contextos específicos con los que dialogan desde el cuerpo, el espacio y el movimiento en una temporalidad escénica.

El coreógrafo criticó a la hegemonía masculina que nos domina y nos somete, cuestionó a través de su pieza a los que detentan las distribuciones del poder. Señaló que "los discursos de odio hacia la diferencia están vigentes en nuestra sociedad [...] Te matan por ser homosexual, te matan por ser transexual, a nadie matan por ser heterosexual" (Miguel Mancillas en entrevista con Alonso Alarcón, Hermosillo, 22 de marzo de 2016, inédita). Esta pieza nos revela que aún hoy siguen siendo urgentes las discusiones sobre las distribuciones del poder, relaciones de las que nadie se escapa en las diferentes esferas en las que se instituye la verdad: la familia, la religión, la política, la cultura, la sociedad, el arte, la danza.

Foto Fausto Ibarra

Bibliografía y otras fuentes

Alarcón, Alonso. 2016. Entrevista a Eunice Hidalgo, Skype, inédita, 25 de marzo de

2016, Hermosillo, Sonora. Entrevista a Isaac Chau, presencial, inédita, 24 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora. Entrevista a Miguel Mancillas, presencial, inédita, 22 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora. Entrevista a Miguel Mancillas, presencial, inédita, 24 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora.

Antares Archivo. 2005. "Falso Cognado" Festival Un Desierto para la Danza 13, Teatro-Auditorio del COBACH, Hermosillo, Sonora, 21 de abril de 2005. Video.

Dallal, Alberto. 2007. Los elementos de la danza. México, Universidad Nacional

Autónoma de México. Impreso.

Florence, Maurice. 1999. "Foucault", en Obras esenciales v.III. Michel Foucault.

Estética, ética y hermenéutica. Introducción, traducción y edición a cargo de Ángel Gabilondo. Barcelona. Paidós, pp 363-368. Impreso.

Foucault, Michael. 1979 Microfísica Del Poder. Edición y traducción de Julia Varela

y Fernando Álvarez-Uría. Madrid. Las Ediciones de La Piqueta. Impreso.

_____. 1988. "El sujeto y el poder" en Revista Mexicana de Sociología,

Vol. 50, No. 3. (Jul. - Sep., 1988), Universidad Nacional Autónoma de México pp. 3-20. Impreso.

Lizárraga, Xabier. 2011. "La masculinidad polimórfica y el poder polimórfico" en

Revista de Estudios de Antropología Sexual. Primera época, vol. 1, número 3. México, D.F: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Impreso.

Minello, Nelson. 1986. "Algunas notas sobre los enfoques y aportes de la sociología

en el estudio de las estructuras de poder", en M. Villa Aguilera (ed.) Poder y dominación. Perspectivas antropológicas, Caracas, urshlac/El Colegio de México. Impreso.

_____. 2001. "La masculinidad en México al fin del milenio", Tesis de doctorado

en Antropología Social. Guadalajara. Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Occidente. Impreso.

_____. 2002. "Los estudios de masculinidad", en Revista Estudios Sociológicos

XX: 60. México, D.F. Centro de Estudios Sociológicos. El Colegio de México. Impreso.

Programa de mano de Antares, "Cielo en rojo" Festival Un Desierto para la Danza ONCE, Teatro de la Ciudad, Casa de la Cultura de Hermosillo, Sonora, 7 de abril de 2003.

Programa de mano de Antares, "Falso Cognado" Festival Un Desierto para la Danza 13, Teatro-Auditorio del COBACH, Hermosillo, Sonora, 21 de abril de 2005.

Programa de mano de Antares, "Tiro al Blanco, historia por entrega" Festival Un Desierto para la Danza 5, Teatro de la Ciudad, Casa de la Cultura de Hermosillo, Sonora, 12 de abril de 1997.

Youtube. "Antares: Cielo en rojo" de Antares Danza Contemporánea [en

línea] recuperado el 3 de diciembre de 2016 de https://www.youtube.com/watch?v=G39iir2G7zc Video.

_____. "Antares: Falso Cognado" de Antares Danza Contemporánea [en

línea] recuperado el 7 de abril de 2017 de https://www.youtube.com/watch?v=K-nllb-NoBE Video.

MERCEDES BORGES BARTUTIS

ARNALDO PATTERSON:
RESCATAR LA HISTORIA DE LA DANZA CUBANA

Hace aproximadamente un año y medio comenzamos a grabar las primeras entrevistas para un documental sobre Arnaldo Patterson. Me había propuesto recuperar para la historia de la danza cubana la imagen de figuras que, por una razón u otra, habían sido ignorados después de un tiempo, apartados de la memoria histórica, o simplemente olvidados, a pesar de que su obra formaba parte imprescindible de la historia de la danza en Cuba y también de la cultura nacional.

Ahí estaban los casos de Alberto Alonso (que este año celebramos su centenario), Jorge Lefebre, Víctor Cuéllar, Caridad Martínez, entre muchos otros hombres y mujeres con una obra trascendental. A todos los marcaba la decisión de salir de Cuba y radicarse en otro país. Ese era, esencialmente, el denominador común de su eterno olvido.

Decidí llamarles Jinetes Olvidados de la Danza Cubana, porque todos habían sido y son verdaderos guerreros que lucharon contra viento y marea en circunstancias muchas veces adversas. Sin embargo, mis primeros esfuerzos tenían que estar dirigidos, definitivamente, a Patterson, elemento clave que se había convertido en una suerte de eslabón perdido para la memoria de la danza de mi país.

Decidí iniciar la serie de documentales, sin ambiciones de realización, pues no tenía recursos para una gran producción, pero tenía que romper esa enorme capa de hielo que cubría la figura de Patterson. Este documental era una deuda conmigo misma. En lo particular, no sabía bien a dónde llegaría con todo el material que estaba recogiendo, porque desde la primera visita supe que el proyecto iba a desbordar sus propios límites.

Aquel inicio fue en la casa de la bailarina Perla Rodríguez, quien desde el comienzo se mostró colaborativa y me abrió sus archivos, para que fuera encontrando los puntos del gran rompecabezas, que yo quería armar sobre Arnaldo Patterson, un nombre enigmático para mí, una suerte de página en blanco en mis pesquisas sobre la historia de la danza cubana.

Había visto el fabuloso documental *Elaboración Técnica*, de Héctor Veitía, realizado por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos en los años 70, y conocía varios datos sobre la importancia de Patterson para el desarrollo de la danza cubana, pero nada de eso llenaba la sensación de vacío y desconocimiento, que siempre me producía mencionar su nombre.

Fue hace unos tres años, más o menos, cuando me encontré de casualidad con su viuda, la vasca Ana Mendiola, en la Universidad de las Artes de La Habana, que la imagen de Arnaldo comenzó a develarse de una manera diferente. Ana Mendiola estaba en La Habana por una corta temporada, de la mano de la profesora Lourdes Ulacia había llegado a la Universidad de las Artes, donde impartía un taller para estudiantes de danza. Conversamos cerca de dos horas, y a partir de ese momento me propuse traer de vuelta a la superficie de la cultura cubana, la imagen de Arnaldo Patterson.

Recogimos muchísimo material y yo pretendía ponerlo todo en este documental. Sin embargo, tuve que escuchar los buenos consejos de mi colega Pedro Maytín, gran aliado en esta empresa, quien pacientemente me convenció dejarlo en 20 minutos, para que pudiera ser divulgado en cualquier medio más fácilmente.

Y así lo hicimos. En esos 20 minutos se concentran las principales ideas que fuimos recogiendo. Sé que no son suficientes para intentar saldar la deuda que existe con la figura de Arnaldo Patterson y sus aportes a la danza de mi país. Por eso, el otro paso de este proyecto será editar un material mayor, con un sentido más didáctico, que permita demostrar en imágenes cuáles fueron los aportes reales, a nivel técnico, de Patterson a lo que llaman escuela cubana de danza moderna, y concebir un documento que sirva para la enseñanza y también, para conservar la memoria de nuestra cultura.

Al proyecto del documental se sumó mucha gente con testimonio sincero: Ana Mendiola y sus dos hijos, con un parecido impresionante a su padre, María del Carmen Hernández, prima hermana de Patterson, quien puso a mi disposición su archivo familiar e incluso desmontó de su marco para que fuera escaneada, la foto que lleva el poster del documental, una hermosa imagen de Patterson, hecha en algún estudio del País Vasco y enviada a su sobrina, quien la guardó y conservó celosamente.

Se brindaron gustosamente a ser entrevistados los Premios Nacionales de Danza, Santiago Alfonso, Isidro Rolando y Rosario Cárdenas, así como Miguel Iglesias, director de Danza Contemporánea de Cuba, las bailarinas Perla Rodríguez, Zarina López y Regla Salven. Todos fueron súper colaboradores, todos emocionados y agradecidos de la idea.

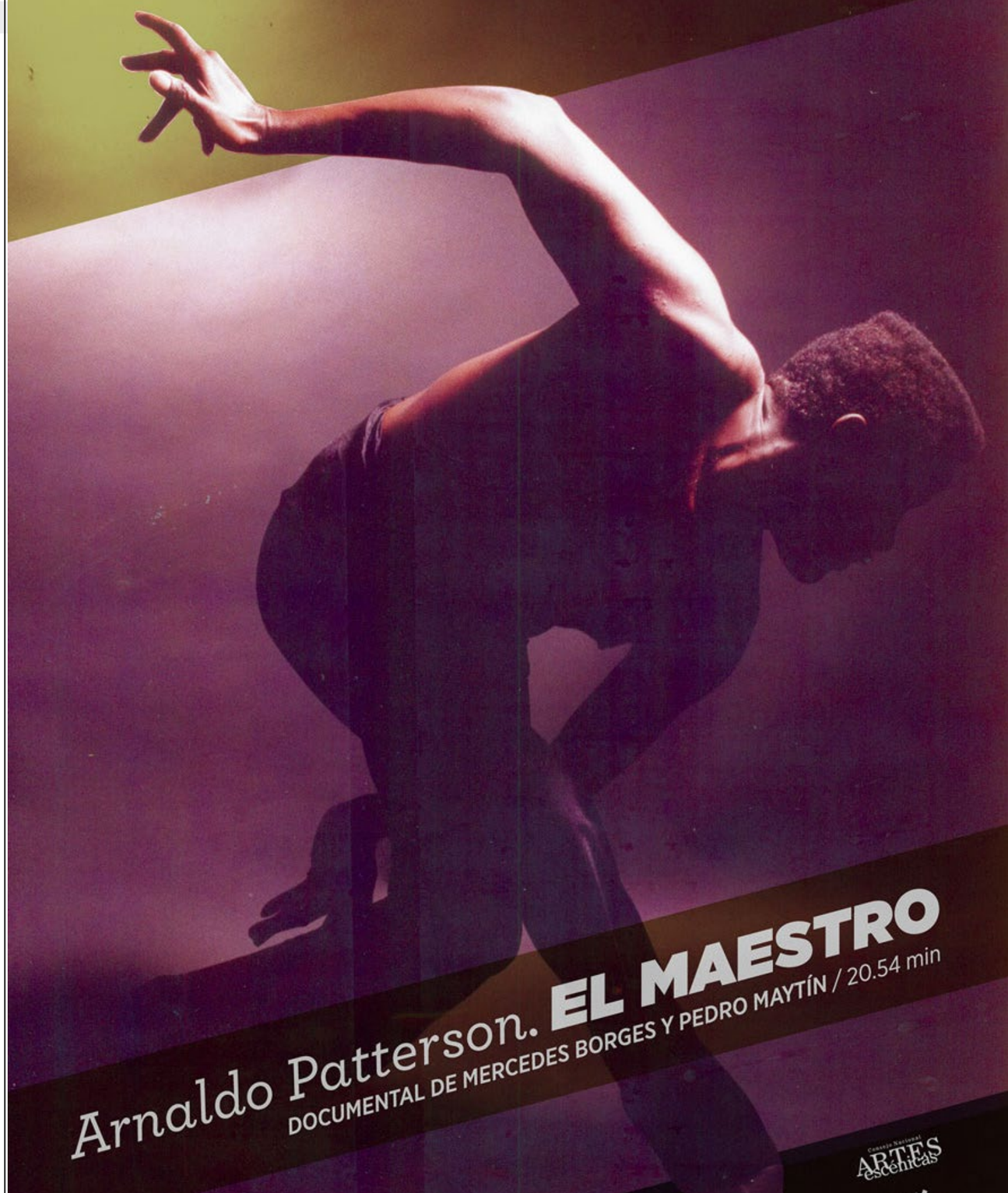
Patterson abandonó las filas de la entonces Danza Nacional de Cuba en Madrid, durante un viaje de la compañía a la antigua Unión Soviética. Junto a otros dos integrantes de ese conjunto se quedó en el aeropuerto de Madrid, mientras el resto de sus compañeros abordaban el avión para continuar viaje a Moscú. Esa decisión lo vetó por el resto de su vida para regresar a Cuba. Sus obras dejaron de ponerse y su nombre dejó de mencionarse.

Muchos bailarines cubanos ni siquiera saben de su existencia y otros sólo lo conocen de oídas, sin embargo, su método de enseñanza se mantiene vigente en las escuelas cubanas, y muchas compañías, incluyendo a Danza Contemporánea de Cuba, mantienen su método de entrenamiento como parte de su rutina de trabajo.

Arnaldo Patterson mezcló el ámbito expresivo del cubano con la técnica de la danza cubana. Interpretó de forma particular esa rara categoría que es "lo cubano" y fue tejiendo una suerte de filigrana con la gestualidad del ambiente más popular y, hasta cierto punto, marginal de La Habana, creando un estilo barroco que es fácil de identificar en sus clases y en sus coreografías. Su producción fue pequeña y siento que su "escapada" de Cuba tronchó una vida con altos niveles de creación, que se quedaron a pequeña escala por no tener el material humano necesario para desarrollar a plenitud su trabajo.

Sin embargo, Patterson nunca se detuvo. Continúo trabajando con y para la danza. La muerte lo sorprendió en Francia, impartiendo un taller, en un momento pleno de su vida, pero con mucha nostalgia de su país.
Esta investigación es un humilde tributo a su presencia en la danza cubana, presencia imprescindible para el desarrollo de las artes estéticas en la isla. Ni él ni ninguno de los otros jinetes deben ser olvidados, porque nunca serán suficientes las voluntades y los esfuerzos para rescatar la memoria histórica de un país.

Para ver el documental *Arnaldo Patterson. El Maestro* visitar:
https://www.youtube.com/watch?v=x4phoGgryPw&html5=1



SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INBA DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".